إبستيمولوجيا الجنون والفنون

اسم الكتاب	:	إبستيمولوجيا الجنون والفنون
النوع	:	كتاب دراسات نقدية
تأليف	:	إبراهيم أحمد الإعسير
تنسيق وإخراج	:	أميرة محمود
تصميم الغلاف	:	سُها عبد النبي
تدقيق	:	إبراهيم أحمد
رقم الإيداع	:	/ ٢٠٢٣
الترقيم الدولي I.S.B.N	:	978-977-



جمهورية مصر العربية – القاهرة

مدير النشر: رحمة

 01227688519

Rhmhk5531@gmail.com



إبستيمولوجيا الجنون والفنون

إبراهيم أحمد الإعسير



إهداء

إلى (محمد حسين بهنس) في علياهُ أهديك شيئاً من الجنون والبوهيمية.

الجنون والبوهيمية ازدواجية المظهر والجوهر — مجنون مدني وبوهيمية محمد حسين بهنس نموذجاً

الحد الفاصل بين الجنون والعقل هو معيار القيم الاجتماعية ،، ميشيل فوكو

تعريف الجنون نمطياً وتجريبياً:

إذا نظرنا (للجنون) كظاهرة مظهرية وعقلية في التعريف الكلاسيكي الذي أنتجه المجتمع وعلم الطب هو: «عدم القدرة على السيطرة على العقل أو هو مجموعة من السلوكيات الشاذة التي تميز أنماط من السلوك الشاذ التي يقوم بها الاشخاص بدون وعى وإدراك». لكن في كتابه (الجنون في العصر الكلاسيكي) يقدم لنا ميشيل فوكو - واحد من أعظم فلاسفة القرن العشرين الذي محور فلسفته في الكائن الإنسان - على أن (العقلانية الحديثة) حاولت أن تختزل الجنون في معناه الطبي وأن تُصوّره على أنه مرض عقلي يستوجب العلاج، وبعكس ذلك يعتقد (فوكو) أن الجنون هو: نمط من الفكر المستقل، وشكل من أشكال الوجود الأصيل وهو ينطوي على قيم جمالية ونظرة للإنسان والحياة والعالم، وهي عوالم رمزية مهما تطوّر الطّب العقلي سيبقى عاجزاً عن الإلمام بها، وقد كان للجنون حضور قوي في الفنون والآداب والمسرح وفي المخيلة الجمعية في عصر النهضة حتى صار يُخشى أن يزاحم العقل في مكانته ويزيحه من مشهد الحياة. وإن كانت السرديات الكبرى للعصر الحديث قد أرخت لتاريخ سيادة العقل، فإن كتابة (تاريخ الجنون) هو المسار الذي أدرك فيه العقل الغربي وجهه القبيح وتعرف على عدميته التي طالما غفل عنها. فالحد الفاصل بين الجنون والعقل هو معيار القيم الاجتماعية، ومن ثمَّ فالجنون وصف اعتباري لا حقيقي، ويلزم من ذلك أن التغيّر في تلك

المواضعات والقيم والأصول المتبعة في المجتمع سيعني تغيراً في وصف الجنون، فقد يكون جنون في زمان ما ليس جنونا في زمان آخر.

لكن من حيث التصور الديني في الغرب يختلف تعريف الجنون من ما كان سائد في العالم الإغريقي القديم أن الجنون ناتج عن لعنة الآلهة أو صراعها في جسد الإنسان وروحه، فمن كان مريضاً بالصرع يكون مسكوناً بالشيطان أو الروح الشريرة التي تصطرع مع جسده وروحه، فإذا تصرف المصاب مثل نعجة أو صرّ على أسنانه بشدة أو حدث له تشنّج في شقه الأيمن فإن هيرا، أم الآلهة، هي المسئولة عن ذلك. وإذا رفس المصاب برجليه وعلا الزبد فمه، فإن إيرس، إله الحرب هو المتسبب في هذا وهلم جرا.

أما تجريبياً أو فلسفياً إذا عقلنا (الجنون) يمكن أن نعرفه على أنه حالة فلسفية أو تيار فلسفي قائم بذاته وإذا عرفنا الفلسفة إيجازاً هي: «كل فكرة خارجة عن المألوف» فالفلسفة هي أرفع ما أنتجه العقل البشري؛ فهي المادة الخام لناتج كل فكرة صناعية وسياسية واقتصادية وكونية.. الخ وهي من أنتجت غالب الآلهة الموجودة في العالم الآن، وتعتبر أكثر تأثيراً من الأديان في ضبط الأخلاقيات، فالتفكير فلسفياً يمثل معيار للذكاء الحاد والفردانية الفكرية! ذلك إذا نظرنا للجنون على أنه حالة «خارجة عن المألوف» أو «ظاهرة خارجة عن الطبيعة البشرية في جوهرها ومظهرها» كالانطوائية عند الفنانين التي أشار لها هاوزر في مؤلفه فلسفة تاريخ الفن «أن الفنان شخص انطوائي وهو ناتج بسبب عجزه ودوافعه الغريزية المفرطة من التجاوب مع متطلبات واقعه العملي، مما يؤدي بالتالي الى محاولته لإشباعها بعالم وهمي يجد فيه بديلاً عن الارضاء المباشر لرغباته ودوافعه اللاواقعية إلى رغبات قابلة للتحقيق»! بل كل ما هو غير مألوف يعرف فلسفة (كالصعلكة) التي تعني كلاسيكياً في كلاسيكيات المجتمع السوداني «اسلوب حياة متحرر من القيم والأعراف

الاجتماعية والدينية» فيما أعرفها في فلسفتي الخاصة أنها ظاهرة فلسفية فكرية تمردت على الطبيعة البشرية في التزاماتها الثقافية واسلوب حياتها الاجتماعية وأضافت للمعرفة شكل جديد من أشكال الحرية، وهي نوع من أنواع الوعي المتقدم حينا تمارس بوعي لا يضر بالآخرين.

البوهيمية كحالة ازدواجية للجنون:

تتماثل البوهيمية مع الجنون في أن كلاهما يمثل حالة التباين أو (الاختلاف) ، فالبوهيمة في الدلالة الفنية تعني في الإنجليزية حسب قاموس أوكسفورد: الشخص غير التقليدي اجتماعياً، أو المتمرد الذي لا يندمج مع الأعراف والمقاييس الاجتماعية، وخصوصاً أولئك المتعمقون في عالم الفنون بما يمكن أن يصطلح عليه دنيا البوهيميون. كما يستخدم مصطلح البوهيميون كذلك لوصف فنانين يعيشون ويدعون إلى التفكير الحر المطلق غير المقيد، محاولة منهم لإضفاء أسلوب خاص في نتاجهم الأدبي أو الفني. لذلك فهم لا يمتثلون في سلوكهم وأعمالهم إلى أعراف المجتمع وتقاليده. بالإضافة إلى أنه استخدم لوصف نوع من الديكور العشوائي غير مقيد بفكره محددة. أما عند الغجر (البوهيمي) عادة هو ذلك الفقير البسيط والمنفرد بطبعه، فهو لا يهتم بمظهره لأنه مشغول بفنه وطقوسه الغريبة عن كسب المال. ورغم أن البعض من البوهيميون من أمثال هنري مورجير حاول أن يبعد نفسه عن الغجر، إلا أن الغجر والبوهيميون يشتركون في خصائص كثيرة بل إن الغجر هم الشرارة الأولى لبداية ما يعرف بالبوهيمية في الأدب والفن في فرنسا. لكن البوهيمية تتناقض أو تزدوج مظهرياً مع الجنون في أنها تعبر عن (الاختلاف) لكن بحالة واعية من حيث ملابسها أو مظهرها الخارجي، أما من حيثية جوهرية (فكرية) تعبر عن فكرها بلغة مفهومة ورمزية يمكن أن تفهم أو لها من الوجود في الذاكرة الجمعية، أو في المعيار الاجتماعي الكلاسيكي هي تعرف على أنها تختلف عن

الجنون بتعبيرها واسلوبها الواعي والسوي والمعروف أو الموجود في الذاكرة الجمعية مظهرياً وجوهرياً.

الجنون كحالة وعي متقدم «مجنون مدني نموذجاً»:

إذا نظرنا لحالة الوعي أو الإدراك يلاحظ أن (فيلسوف مدني) كما يمكن من الصواب أن ندعيه بذلك من معيار أن الجنون يمثل تيار فلسفي قائم بذاته أنه من خلال خطاباته ذكر أشياء وأسماء في (السياسي والمكاني والرياضي والفني السينمائي) موجودة في الذاكرة الجمعية أو في ذاكرة اللغة الجمعية تحديداً - وهذه دلالة على الوعي الذي يمثل نقيض الجنون - (تغيرت هويتي وين!؟) و (السودان يبحث عن الهوية) و(أنا فاقد تربية هوية) و(فوزي المرضي) و(النقر) كشخصيات رياضية من النخبة الرياضية في السودان، و(السينماهات: كجمع لكلمة سينما) و(الفيلم) - وهذه أشياء لها ارتباط بذاكرة مدني السينمائية - فالرجل هنا مستوعب لجزء من حركة التاريخ الفني في السودان - وما يؤكد أن هذا الرجل بكامل (وعيه) أو (إدراكه لما يحيط من حوله) هو إشارته بيده للمكان وتحديد اسم المكان كنموذج لما قاله في احدى المقاطع المسجلة (المجمع ده...) و(المجوهرات دي...)! بل ما يقطع كل الشكوك أنه إنسان ليس (بمجنون) بل (متغابي) على المجتمع و(متمرد) بأسلوبه الخاص في الخطاب الذي يخلط فيه ما بين (المفهوم وغير المفهوم/الموجود في ذاكرة اللغة وغير الموجود/الواعي واللاوعي.. الخ) مثل المصطلحات غير المفهومة أو المُعرفة في علم اللغة (جولو/الأولا/البَزة/كِيلا.. الخ) وهي مصطلحات (موسيقية) تدعم (الموسيقى اللغوية) في خطابه أو تخلق منها لحن خاص للخطاب أقرب للإلقاء الشعري في الهتافات الشعرية الثورية السودانية على وجه الخصوص .. أنه في آخر إحدى المقاطع بصورة موسيقية قال للذين يستمعون من الذين يمثلون حالة الوعي (دي كمان دايرة

ليها حل ولا نزلا!؟) ثم ابتسم وذهب لحاله!! ولعل هذا ما يمثل نوع من أنواع (السخرية) و(الاستهبال) على الواقع .. أما من حيثية تأويلية (نزلا) إذا رجعنا لحديثه قبل آخر جملة قالها من المقطع (انخفاض أسعار الذهب .. الرغبة في أسعار الذهب سا ولا سلا!؟) هي رمزية (للسياسي) أي ما تعني (زلة/المزلة) ؛ (دي كمان دايرة ليها حل ولا نزلا) أي إذا لم (يحلها) ح(نزلو/إذلال)! أو (ننتقده)!

فأسلوبه اسلوب (ساخر) ملحق برمزية (لغوية) أقرب إلى اسلوب الشاعر الأمريكي المتمرد على الطبيعة البشرية حتى في اسلوب شعرها وآدابها (تشارلز بوكوفسكي)!

فهذا الرجل في ظني ليس (بمجنون) بل متقدم علي الوعي الجمعي مسافات لا يلامس حدودها إلا من يمتلك أدوات المعرفة والاستنارة، وليست مبالغة أو تحجيم من ذاتيته أو تأويل (رخيص) مكانه الطبيعي في (اكسفورد) أو (هارفرد) أو (السوربون) ، في بيئة تستوعب عقله كان يمكن أن تخلق منه إنسان عظيم. ولعل ما يدعم بعضاً من ذلك هو ما كتبه الروائي السوداني (ممدوح أبارو) أن مجنون مدني كان من أكثر الشباب ثقافة ومعرفة وأنه شهد له من قبل بقهوة شيخ أحمد بوقاية النباتات بمدني، واحدة من أجمل المرافعات عن مؤتمر الخريجين وتحليل لعقلية الاستعمار لم يسبقه عليه أحد!

فهذا حديث أنا مسؤول منه من منطلق أن كل من يخلق (اسلوب خاص به) فنياً وأدبياً وخطابياً ورياضياً وعسكرياً وسياسياً واقتصادياً.. الخ فهو (مفكر عظيم) فأصعب شيء يمكن أن تقدمه هو (الاسلوب) فالشاعر (بوكوفسكي) ذكر في إحدى خطاباته أن كل (اسلوب) هو (فن) و(الفن) في نظري هو شكل من أشكال الفلسفة والفلسفة كما ذكرت هي أرفع ما أنتجه العقل البشري من فكر!

فالظاهرة الجنونية التي قدمها مجنون مدني، هي إحدى الظواهر التي اهتم بها (هتلر) حينا قام بتجميع الشواذ من الأدمغة المجهولين أو المثقفين والمتعلمين والمفكرين والفلاسفة.. الخ واستفاد منهم في الحرب النازية وفي حركة الوعي، (فهتلر) كان مثقفاً وعاشقاً للكتب ونهماً للقراءة؛ فعندما انتحر ١٩٤٥م وجدوا في مكتبته الخاصة ما لا يقل عن ستة عشر ألف كتاب!

البوهيمية المظهرية والجوهرية في عوالم بهنس:

محمد حسين بهنس ١٩٧٢م - ٢٠١٣م فنان متعدد المواهب فهو كاتب روائي وقاص وشاعر وفنان تشكيلي – من الفنانين التشكيليين النادرين في مجال الرسم الضوئي – وموسيقي ومصور سوداني تم العثور عليه ميتا في ١٢ ديسمبر ٢٠١٣م على أحد أرصفة ميدان إبراهيم باشا بالعتبة (القاهرة). درس في جامعة الاهلية لمدة عام دراسي واحد ومن ثم تقدم باستقالته من الجامعة، سافر إلى فرنسا مطلع الألفين، حيث عاش في فرنسا سنتان وتزوج من فرنسية في السودان، ولم ينجب منها ثم طلق زوجته، وقامت الحكومة الفرنسية بترحيله بحسب ما ذكر حمور زيادة؛ وبدأت من هنا أزمته النفسية. حيث عاد بهنس بعد حادثة انفصاله عن زوجته التي أثرت فيه نفسياً إلى الخرطوم ليجد أن أخيه المقيم في بريطانيا توفي ثم توفت والدته وأصبح يعيش عزلة لمدة ثلاثة أعوام وكان صديقه الوحيد الذي يزوره في عزلته (بكري بقداش) وتقرب منه إلى أن أقاما سوياً بمنزل صديقه (بكرى بقداش).

جاء إلى القاهرة منذ أكثر من عام ليقيم معرضا تشكيلياً. ثم قرر بعدها الإقامة فيها، فعاش في البداية في أحد منازل منطقة العتبة، ثم تدهورت أوضاعه المالية، ولم يجد ما يعينه على الإقامة أو العيش فاتخذ من ميدان التحرير سكناً له وأرصفة وسط القاهرة منصات لإعلان سخطه.

من أعماله الأدبية رواية (راحيل) التي وصفها الناقد هوار حمدان هجو أنها «ولادة جديدة للطيب صالح» كما له رواية أخرى بعنوان (الهابر) وقصص قصيرة ومجموعة شعرية في التصوف.

كان أول معرض تشكيلي له سنة ١٩٩٩م حيث عرض لوحاته بالخرطوم. شارك في عدد من المعارض منذ كان طالباً جامعياً في السودان، وبعضاً من المعارض في الخارج التي أقامها وشارك فيها: «لايت رسومات» التصوير الفوتوغرافي عام ٢٠٠٦م، في قصر المهرجانات دى البنات، Trascon، Ariege، فرنسا، وعام ٢٠٠٤م معرض مدرسة الفن، أديس أبابا، إثيوبيا، عام ٢٠٠٣م، المركز الثقافي الألماني، الخرطوم، السودان، ٢٠٢٢م، «لغة الألوان»، وكان المعرض بمشاركة ٥٠ من الفنانين الأفارقة، بون، Alfter، ألمانيا. كما أن بعضاً من لوحاته تزين جدران قصر (الإليزيه) بباريس.

في شهادات نُشرت على الموقع الإلكتروني لجريدة الوطن من ضمنها ما قاله أحد النشطاء في الثورة احمد بهجت «كنت اعتقد انه متشردا أو شحاتا ولما تحدثت معه اكتشفت أنه من أحسن الفنانين التشكيليين». كما كتبت عنه أحلام مستغانمي شهادة رثاء تقول فيها:

محمد بهنس أيها السوداني النبيل .. قُل أنّكَ سامحتنا !

على قارعة التجاهل، تكوّم ذلك الشاعر، وترك الثلج يُكفّنه في أحد شوارع القاهرة. محمد بهنس ابن السودان الطيّب الكريم، كان يثق في كرم الثلج، يُفضّل على حياةٍ يتسوّل فيها ركناً دافئاً في قلوب الغرباء، ميتةً كريمة، لا يمدّ فيها يده لأحد. يده تلك التي لم تكن تصلح سوى للعزف وكتابة الشعر. لماذا كابرتَ إلى هذا الحدّ أيها الرجل الأسمر؟ لا أحد كان في بياض قلبك غير الثلج. وما جدوى أن نبكيك الآن، وما عُدتَ معنياً بدمعنا، وأن نزايد عليك شاعريّة، لأنك هزمتنا عندما كتبتَ بجسدكَ الهزيل المُكفّن كبرياءً، نصاً يعجز كثير من الشعراء المتسوّلين الأحياء عن كتابته.

لم أقرأ لكَ شيئاً، ولا سمعتُ بكَ قبل اليوم، ولكني صغرتُ مذ مُتّ جائعاً على رصيف العروبة البارد. كلّ كلماتي ترتجف برداً في مقبرة الضمير، عند قبرك المُهمل. أيها السوداني النبيل، قل أنّك سامحتنا، كي لا أستحي بعد الآن كلّما قلتُ أنني كاتبة.

في زمن مضى، كانوا يكتبون على حائط في شارع " اخفض صوتك. هنا يسكن شاعر يكتب الآن " .

اليوم يعبر المارة أمام جسدِ شاعر مُتكوّم من البرد، فيسرعون الخطى كي لا تقول لهم الجدران أدركوه .. ثمّة شاعرٌ يموت الآن.

فالذي يلاحظ إلى حالة (التشرد) في شوارع القاهرة عند بهنس بملابسه التي تحيل نفسها إلى ملابس (المشردين) و(المجانين) وبتسريحة شعره البوهيمية (البوب/الراستا) يظن من الوهلة الأولى أنه (مجنون) لكن ما خفي أعظم؛ أن بهنس كان يمارس حالة من البوهيمية والتصوف الفني؛ فهو مدرك بحركة الحياة اليومية الاعتيادية وبطبيعة الأشياء وصورها اليومية المتكررة المتجددة، أو مدرك بافتراض أن في داخله إنسان مثقف وفنان شامل لكنه اختار حياته الاجتماعية بالأسلوب غير النمطي لأكثر البشر نمطية، بالشكل الذي يحيله (للجنون) انطلاقاً من المعايير الاجتماعية الكلاسيكية لتعريف (الجنون) .. فمن ناحية سوسيولوجية يمارس بهنس نمط حياة اجتماعية مستقلة أو مجتمعة مع ذاتها الفنية (تناول الفن كمادة حيوية للتفاعل الاجتماعي) أو ما يمكن وصفه بالوكالة (Agency) في علم الاجتماع: قدرة الفرد على أن يتصرف بشكل مستقل ويتخذ قراراته بإرادته الحرة. فهذه القدرة تتأثر من هيكل الاعتقاد الإدراكي الذي يطوره الفرد خلال تجاربه، والمفاهيم التي يتبناها الفرد ومجتمعه، ومن الهياكل والظروف التي يولد ويتواجد فيها.

ولعل التجربة الفنية التي عاشها بهنس من تجاهل المؤسسة الثقافية له في السودان، وتجاهل المجتمع وبنيته الأكثر سذاجة وأنانية ونفاق ووحشية، وفشل الفن في الإصلاح السياسي والاقتصادي الاجتماعي، والتجربة الحياتية من حيث العيش بين جودة حياة رديئة، هو ما يمثل جزء من حالة التأثير النفسي لاختياره العيش بنمط حياة بوهيمية تعبر عن عبثية الحياة، خصوصاً أنه واحد من المثقفين الذين كانوا رافضين لانفصال الجنوب، ولعل ما كتبه من شعر يعبر عن تلك التجربة التي تمثل إحدى الظواهر الفكرية والمظهرية في حركة التمرد الحياتية للحياة الاجتماعية والسياسية:

بهدِيك الفوضى

شِجار طفلين، في ساحة روضة

بهديك الغُربة

هتاف الموتى، وصمت التُربة

بهدِيك حُزنك

وسِتات الفول أثناء الخمشة.. بعد إذنك

بهديك إحباطي

حديث عابر في مركبة عامة، بصوت واطي

بهديك الليل البين جبلين

فقدك لقى دين

بهديك طلّة لبيوت الخيش

وخِيام تفتيش

وأسواق أرخص ما فيها حليفة الله

بهديك مُتمرّد

والنيل في الجركانات باعوهو برّد

بهديك ولا شيء

وأقطع وديان السهو، مشي

لم يكن بهنس تقليدياً، حتى قبل ظاهرة تشرده أو بوهيمته المفرطة، كان حداثوياً في الفكر والمظهر، متناغماً مع الثقافية العالمية، فهو من نوعية المثقفين المتأثرين بالشكلانية الفنية والثقافية والفكرية لفنانين ومثقفين الغرب والمهاجرين من غرب وشمال أفريقيا للغرب، كشخصيات ظهرت حديثاً في الوسط الثقافي السوداني من أمثال (حجوج كوكا) و(مو علي) و(أمجد أبو العلا) و(محمد كردفاني) و(إيبو كردم) و(إيهاب عدلان) و(هشام آدم) و(بلقيس إدريس) والناشطات النسويات من أمثال (فهيمة هاشم) و(ويني عمر).. الخ شخصيات تنتظم داخل ثقافة الآخر؛ تعيش في الغرب أو ترتبط به حياتياً وأيديولوجياً وتتحدث بعضاً من اللغات الأجنبية وتتماهى نحو الصورة الفنية والثقافية والفكرية الموجودة في الغرب.

فبحسب الباحث عبد الجبار الغراز، تعتبر الثقافة، في معناها الأنثروبولوجي، شيئا مكتسبا مرتبطاً بالمجتمع. فهي بهذا المعنى الذي يضفيه عليها إدوارد تايلور، تعتبر خزاناً من الأفكار والقيم والمعتقدات والقواعد السلوكية المتراكمة

عبر حقب زمنية، تنتقل من هذا الجيل إلى ذاك عبر ما يسمى بالتنشئة الاجتماعية، فتعكس بالتالي، هوية الأمة وشخصية أفرادها وتصوراتهم عن أنفسهم وعن غيرهم، كما تعكس أيضاً طرق تفكيرهم وأساليب عيشهم وآليات تواصلهم وتفاعلهم فيما بينهم.

أي من خلال ذلك يمكن أن نقول أن اندماج بعض المثقفين مع الثقافات الغربية أثر على الحياة الفكرية السودانية عند الجيل الحديث، فخلق مخيال جديد لتصور الدولة السودانية الحديثة، التي من أولويات بناء هيكلها النظامي (الحرية النسبية) على مستوى الفكر والاختيار، أو فصل مؤسسات الدولة من المؤسسات العقائدية التي تقيد حركة (الحرية) في أشكالها المختلفة.

"عاصم الطيب قرشي .. المثقف الشامل الملتزم"

،، ما لم تتسيد الثقافة المشهد الاجتماعي في السودان سوف تقتلنا السياسة ويقتلنا العساكر ،،

– عاصم الطيب قرشي

١- مدخل إلى تعريف المثقف ما بين الأيديولوجيا والحياد:

تعددت الاختلافات المعرفية عند الكثير من الفلاسفة والمفكرين في تصنيف وتعريف المثقف؛ فهو من حمل الحقيقة في وجه القوة عند نعوم تشومسكي، والشخص المتعلّم الذي يمتلك طموحاً سياسياً للوصول إلى مراكز صنع القرار السياسي، أو من خلال دوره المحوري الحاسم في توجيه المجتمع عن طريق التأثير على القرارات السياسية الهامة التي تؤثر في المجتمع ككل. ميزة هذا المثقف قدرته العالية على استخدام رموز ودلالات ومفاهيم لغوية عالية متصلة مباشرةً بالإنسان والكون والفرد والمجتمع، عند إدوارد شيلز، وهو الشخص الواعي الملتزم اجتماعياً، بحيث يكون بمقدوره رؤية المجتمع و الوقوف على مشاكله وخصائصه وملامحه، وما يتبع ذلك من دور اجتماعي فاعل من المفروض أن يقوم به لتصحيح مسارات مجتمعية خالصة، عند هشام شرابي، وهو من ينتمي إلى طبقة اجتماعية فاعلة في المجتمع بحيث تتميز عن غيرها بتفكيرها العالي والناقد، وتدخل في عملية الصراع الاجتماعي والسياسي، وفي النهاية يكون تأثيرها واضحاً، إما من خلال مشاركات قوية لصنع القرار السياسي، أو من خلال أعمال فكرية كبيرة تؤثر في الناس والمجتمع فكرياً وثقافياً ومعنوياً، عند برهان غليون.

أما دكتورة سعاد حكيم تقسم المثقف إلى عدة تصنيفات من انطلاقات أكاديمية ودوافع أيديولوجية كما هو عند إدوارد شيلز بالتحديد في الربط السياسي بدور المثقف، هي كالاتي:

١– المثقّف الذي ظلّ وفياً لوظيفته النقدية . . هذا المثقّف - ودون أن ينحاز إلى فئة أو حزب أو نظام، استمرّ مصرّاً على ضرورة تغيير الواقع، مؤمناً بأن حالة الوعي ليست صلبة ومتحجرة، بل في حراك وترق دائم . فكلّ وعيٍ يولّد وعياً جديداً، وكلّ واقعٍ راهنٍ يولّد واقعاً جديداً . . أفضل .

٢– المثقّف الذي ركب موجةً ليخرج من التهميش في مجتمعه .. هذا المثقّف تخلّى عن كونه ضمير الجماعة كلّها، وتقدّم ليحتلّ موقعاً مؤثراً في صنع القرار، فهو مثقّف مقتنعٌ، أو يقنع نفسه، لحاجة السلطة الثقافية؛ وبأنه يستحقّ - لثقافته وفرادته ونخبويّته، أن تسند إليه مهمّات استشاريّة .

٣– المثقّف الذي استسلم في معركة المال والاحتياجات .. يعاني المثقّف اليوم، كواحدٍ من الناس، من التضخّم وارتفاع كلفة المعيشة. وفي المقابل فإنّ الثقافة ليست مهنةً تدرّ ربحاً على صاحبها، بل يمتهن المثقّف - سواءً كان متخصصاً بواحدٍ من العلوم الإنسانيّة أو التطبيقيّة - الكتابة أو الإعلام أو الفنون .. وهنا، في ظلّ تراجع نسبة شراء الكتب وقلّة الإقبال على الأعمال الفنية واصطفاف القنوات الإعلامية، قد يستسلم المثقّف أمام تضخّم التزامات الاحتياجات وتراجع حجم المدخول، وأمام شعورٍ بالمرارة والإحباط لقلّة تأثيره في التغيير .. فيضعف، ويستسلم، ويُقْدم بنسب متفاوتة، وبمروحةٍ كبيرة من التدرّجات والمواطآت، على التعاون مع القوى الفاعلة والحاضرة، وأحياناً على تشريب أعماله بما يشي بانتماءاته وخسرانه لسيادته على نفسه .. وهنا، نتمنّى لو مدّ هذا المثقّف بصره إلى المستقبل، ليرى أن الأيام دُولةٌ بين

الناس، وأن النصر الأخير للعقل والفكر والكلمة الصادقة المستقلة الحرّة .. وأنها وحدها الفاعلة والمؤثّرة في الناس والتاريخ.

٤– المثقّف الحزبي .. إن الانتساب إلى حزب سياسي أو اجتماعي هو حقّ مدني لكلّ مواطن، وبالتالي فإن المشاركة في حزب، المبنية على قناعةٍ وعقيدةٍ، لا تفقد المثقّف مصداقيته، وإن كانت تؤثّر في وظيفته النقدية، وعلى كونه ضمير الجماعة كلّها وصوتها، لا ضمير وصوت فئةٍ منها أو حزب . إن الانتساب إلى فئةٍ يستتبع حكماً الانحياز إليها في كلّ صراعٍ محلي أو إقليمي أو حتى دولي .. وبكلام آخر، فإن المثقّف يفقد استقلالية كلمته وموقفهم .. ويضطرّ إلى الاصطفاف مع حزبه في مواقفه وتصريحاتهم .. وهنا نتمنى لو تسلّح هذا المثقّف بأفكاره وأثّر في قرار حزبه لترسيخ الأمن الثقافيّ، وفَتْحِ قنوات الحوار الهادئ بين كافة الأطراف.

٥– المثقّف المهاجر .. وجد العديد من المثقّفين أنفسهم أمام جدارٍ أصمّ في أوطانهم، وانفتح لهم أفقٌ في المهجر، فحملوا دفاترهم وأقلامهم، ومن تبعهم من أهلهم، إلى أماكن أملوا بأنها فضاء حريّةٍ لكلماتهم، وساحةٌ رحبةٌ لرسم تصوراتهم المستقبلية لمجتمعاتهم وثقافتهم .. ومنهم من ظلّ صوته نقيّاً من نبرةٍ غربية، ومنهم من يخدش سمعَكَ بما يخالط صوتَه من مشروع مناهض لحضارة منطقتنا وثقافتنا، بوعيٍ منه، أو من دون وعي . ومنهم من يتأرجح بين ثقافتين .. ومن هنا نأمل، من هذا المهاجر أن يرسّخ ثقافة أمته وينفتح على بقية الثقافات، من أجل صنع موقعٍ راسخٍ لثقافته الأصلية بين ثقافات العالم وعلى قدم المساواة.

ومن المنطلق الأكاديمي الذي يمثل معنى الحياد يضع دكتور مساعد بن سعيد آل بخات تعريفه للمثقف في عدة تصنيفات نقدمها في الاتي:

١– المثقف الناقد: وهو الذي ينتقد مجتمعه والمجتمعات الأخرى بشكل سلبي دون أن يضع حلولاً لما يشاهده من قضايا ومشكلات في المجتمع, مثل: المباني المدرسية تُعاني من نقص في التجهيزات المدرسية.

٢– المثقف الناقل: وهو الذي يقوم بنقل وترجمة المعارف العلمية والاجتماعية من الدول الغربية إلى مجتمعه, مثل: ترجمة كتاب (العادات السبع للناس الأكثر فعالية) من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية.

٣– المثقف التراثي: وهو الذي يُبرز ويدعم أفكار ونظريات علماء قُدامى, مثل: إبراز الآراء والنظريات التربوية للإمام الغزالي.

٤– المثقف المؤثر: وهو الذي يستطيع أن يؤثر في أفراد المجتمع بشكل إيجابي نظراً لما يمتلكه من قدرات وإمكانات تؤهله لذلك, مثل: المساهمة في تقديم مقترحات أو وضع حلول لمشكلة ضعف مخرجات التعليم عن بُعد.

٥– المثقف الهارب: وهو الذي يتهرب من البحث في قضايا ومشكلات مجتمعه مع وضع حلول لها, مثل: عدم المشاركة في وضع حلول لمشكلة انتشار المخدرات بين أفراد المجتمع.

٦– مثقف السُلطة: وهو الذي يشوِّه الواقع ويُزيّف الحقائق ويُضلل العامة ليتقرب من الحاكم, فهو صاحب مصلحة شخصية حتى وإنْ كان على حساب العامة, مثل: معدل نسبة البطالة في المجتمع صفر%.

أما فيما يخص وجهة نظرنا الخاصة: نعرف المثقف أنه كل من يمتلك الأدوات الإنسانية المعينة لخدمة كل الكائنات الحية وليست الإنسانية وحدها، فالذي يبتسم في وجه الآخرين هو بالضرورة مثقف، الذي يطعم كلباً أو قطة هو مثقف، فالمثقف قبل أن يكون مثقف هو كائن حيواني، تحول إلى إنسان ليكون مثقف، فمثقف السلطة الذي أشار له دكتور مساعد سعيد هو ليس بمثقف بالمعايير التي وضعناها نحن، ومن منطلق تلك المعايير يمتثل لنا عاصم الطيب قرشي موضوع بحثنا، كمثقف شامل وملتزم، إذا فهمنا أن عاصم يجمع كل الصفات الإنسانية، من توظيفه للمعرفة الواسعة التي يمتلكها داخل الموسيقى لوعي وتنوير مجتمعه عبر الموسيقى، وتواضعه ومحبته للآخرين مهما كانت ثقافتهم وإثنيتهم وديانتهم، متجاوزاً ما يمتلكه من (رأسمال رمزي) أو شهرة، ولعل ما ذكره إدوارد تايلر حول تعريف الثقافة في كتابه «الثقافة البدائية»: هي ذلك الكل المركب الذي يضم المعرفة والمعتقدات والفن والخلاق والقانون والتقاليد والعادات والقدرات التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع» هو ما يمتثله عاصم في امتلاكه لكل تلك الأدوات الثقافية التي يوظفها في فعل أخلاقي يومي، يضع صورته في خانة الإنسان.

فالمثقف عموماً ليس هو كما في التعريف النمطي العام: القارئ والكاتب والمخرج الجيد والرسام الفنان المُطلع ... فما تلك إلا أدوات تبصم فيه أخلاقيات، من الالتزام بها ترجمتها في أفعال أخلاقية على مجتمعه.

٢- التعريف بالمثقف الملتزم:

إبْتِدَاء من قول أنطونيو غرامشي"لا فائدة لهذا المجتمع من مثقف يراكم معرفة نظرية أو تنظيرية منفصلاً عن الحياة وعن الناس" يمكن تعريف المثقف الملتزم أنه كائن له دور أو وظيفة تاريخية ووجودية تجاه القضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية والدينية؛ في الانحياز للمظلومين والمقهورين والمهمشين والمنسيين من قوميتهُ، وله دور مورفولوجي (Morphology) أو (مظهر خارجي) يعبر عن التزامه الثقافي بلغة الشكل أو الصورة المظهرية التي تمثل رمزية للهوية القومية التراثية والتعبيرية .. فمفهوم المثقف الملتزم في التعريفات الكلاسيكية لبعض الفلاسفة والمفكرين كما هو عند الفيلسوف الوجودي جون بول سارتر – المؤسس لمصطلح المثقف الملتزم قبل أن يُحّمل لاحقاً بمضامين مختلفة —"إن المثقف هو الإنسان الذي يدرك ويعي التعارض القائم فيه وفي المجتمع بين البحث عن الحقيقة العلمية، وبين الإيديولوجية السائدة" و"هو الذي يتخذ مواقف واضحة من القضايا المعاصرة وعليه أن يشارك فيها ويلتزم بتبعات هذه المشاركة. لا يجب أن تكون هذه المواقف ثابتة وجامدة ولكن يجب أن يشعر المثقف بمسئوليته تجاه الواقع من حوله" هو أشبه بمفهوم المثقف (الفعال) عند أنطونيو غرامشي :" أي المثقف الفعال تتوهج أفكاره تحت رماد التخلف، ويشعر بمسؤوليته في تغيير الواقع؛ يدرس التأريخ وتعقيداته بعيون فاحصة، ويقول كلمته ببسالة، ويشارك في إثراء الواقع بلا حدود، من دون أن يستسلم لماضٍ لم يعد في أكثر جوانبه يجدي المجتمع في مسيرته، ولا يستسلم إلى الآخر، يجعلنا –هذا المثقف- نأخذ من ماضينا من دون أن نسمح له أن يستعبدنا، ونأخذ من غيرنا من دون أن ندعهم يستلبون عقولنا أو يخيفونا ".

عاصم الطيب قرشي كمثقف وباحث وفنان:

عاصم الطيب قرشي هو مثقف شامل وملتزم وباحث في الموسيقى الشعبية وفنان موسيقي متنوع العزف على كثير من الآلات الموسيقية المختلفة واللحن والغناء بلغات محلية مختلفة كذلك؛ حيث يجيد العزف على آلة الكمان (الكمنجة) والعود والكيبورد والجيتار و(التصفير) بالفم، ويستخدم معزوفات لحنية مأخوذة من التراث السوداني الغني بالتنوع أو إيقاعات تمثل ثقافات محلية متنوعة كإيقاع (الكتلوك) والمخبوت والدقلاشي عند (الصوفية) والكلش عند (الانقسنا) والبوردى عند قبيلة (الداجو) والدرملى والدنقاجانقاجنق والفرنقبية عند (الفور) والكرنق عند (النوبة) والمردوم عند (البقارة) والدليب عند (الشايقية) والتنكوى والقوبيب عند (البجة) وسيسعيد عند (البني عامر) وبي بوب وال كويت عند (الهدندوة) و بيتى عند (البنقو) والبانمبو عند (الزاندي).. الخ ؛ فهو من نخبة فنانين الموسيقى التراثية والصوفية في السودان، كما قدم العديد من البحوث والأوراق الأكاديمية في الموسيقى الشعبية. فالموسيقى عند عاصم هي صوت معرفي وعلمي وحضاري في توعية وتنوير الشعوب المحلية التي يستمد من تراثها الثقافي تشكيلاته الموسيقية، وصوت مقاومة ناعمة لصناعة المحبة والسلام في ظل الحروبات التي امتدت لطوال التاريخ السوداني، فالمعرفة الواسعة والفكر العميق عند عاصم طبع له لون موسيقى خاص أو أسلوب خاص في مخاطبة أبناء وطنه المتنوعين في ثقافتهم وتراثهم وإثنياتهم ولغاتهم؛ فهو مثقف مدهش واستثنائي؛ استثمر بخلاف معرفته الواسعة وفكره العميق، تصوفه في الموسيقى لإحداث ثورة معرفية استثنائية في الطريقة التي تُقدم بها أو بأسلوب مختلف وفريد من نوعه يعرفه ويجيده عاصم وحده في مخاطبة المجتمعات المحلية بتنوعها الثقافي واللغوي والحضاري، وبساطتها في المخاطبة بلغة غنائية مأخوذة من تراثها، وبلغة موسيقية مفهومة للكل إذا قلنا أن الموسيقى

هي لغة كل الطبيعة وهي من الطبيعة وإلى الطبيعة!. وهو من الفنانين الذين عملوا مع فنانين كبار مثلوا وجدان الشعب السوداني من أمثال وردي ومحمد الأمين..

لم يكتفي عاصم في خلق الوعي التنوير والبهجة والرفاهية بين أبناء شعبه وحدهم، إن كانت لغة الموسيقى هي اللغة الوحيدة التي يتوحد حولها العالم، بل كانت له صولات وجولات بين أنحاء عديدة حول العالم؛ حيث شارك في العديد من المهرجانات والمسابقات العالمية في مجال الموسيقى ودراساتها، كما له عدة جوائز دولية كجائزة أفضل موسيقى في واشنطن ٢٠١١م ، وجائزة (التصفير) العالمي الذي عزف فيها بالفم مقطوعات لموزارت، بالإضافة لجائزة أميز مهاجر للقارة الجديدة -أستراليا- دعي علي إثرها لعزف ايقاعات السودان داخل قبة برلمان استراليا.

ولعل ما فشلت فيه المؤسسة الثقافية، وما فشلت فيه السلطة في توحيد التنوع أو خلق السلام بين القوميات الاجتماعية المختلفة ثقافياً وإثنياً ودينياً، هو ما يعالجه عاصم بالموسيقى، بما يمتلكه من معرفة وثقافة شاملة – فإلى عاصم القدرة المعرفية عن التحدث في أي شيء وعن أي شيء – وفكر عميق خارج نطاق المستهلك الاجتماعي والسياسي والفني الموسيقي، يضرب في الحل وفي تشريح الخطأ، ليعيد صياغة الدولة وحياة المجتمع فيها بشكل جديد. فمن أفكار عاصم العظيمة :«أن معطي الفن أقيم من السياسة لحل القضايا وتحقيق التمية وأضاف: السياسة استنفدت أغراضها ولم تنجح في إيجاد الحلول والتقاطعات وتبادل التهم بين الشعب والحكومة لم تتوقف وهناك كثيرون يدعون لـ(قلب) الحكومة وتغيير النظام وأنا وإن كنت فناناً ولست سياسياً. البعض حاول تلويني سياسياً أو استدراجي للسياسة فتحصنت بمملكة الفن».

أضف إلى ذلك من الآراء العظيمة والشجاعة التي قدمها عاصم في حرية الفكر الديني التي تعكس جانب الوعي المتقدم والالتزام تجاه مجتمعه: أن لكل إنسان الحق في البحث والتأمل في دينه وكل ما خلق الله تعالى وليس هذا الحق متاح فقط للعلماء ومن نسميهم رجال الدين كما أنه لا ينحصر فقط في التشريعات والعبادات، بل الدين التعامل والحركة والحياة والإبداع وكل شيء وإذا تأملنا الآية (إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون) و(كن) هذه تحوي المكان والكينونة والتكوين والكيان وصولاً إلى الكون والمأمور بتعميره الإنسان وهذا الإنسان صوره الله على شكل (محمد) من الرأس (الميم الأولى) إلى مدة اليدين التي تظهر (الحاء) ثم منطقة الوسط (الميم الثانية)، فالأرجل (الدال) لأن الرسول هو الأصل ويمكن تأمل هذا والتفكر في الآية (وفي أنفسكم أفلا تبصرون) والآية (لقد جاءكم رسول من أنفسكم) الدكتور عبد الله الطيب قرأها برواية (من أنفسكم) بفتح الفاء والروحانية ندخل اليها عبر التصوف وهو كما أعرفه (الدين الشعبي)، والتصوف أو الصوفية هي (فن التدين) وعلاقتي بهذا العالم المملوء بالدهشة والجمال تتجذر من نشأتي في أسرتي أسرة الشيخ القرشي وجولاتي في ربوع البلاد شرقاً وغرباً أحمل (جيتاري) وأزور عدداً من المشايخ في هدأة الليل وكلما زرت شيخاً وجدت وجبة من الطعام قبل الحديث في أي شيء.

عاصم الإنسان:

،، على الناس أن يعيشوا كما أخبرهم الله كيف يعيشوا ،،

– بوب مارلي

حينا نشير إلى الإنسان، نحن نشير إلى المثقف الملتزم، وعاصم أحد المثقفين الملتزمين الذي يؤكد التزامه الثقافي بفعله الإنساني، حينا يأخذ الثقافة ليست كفكر ومعرفة نظرية، وليست كبضاعة، بل هي انعكاس فعل أخلاقي، حيث لا يذكر اسمه في معهد الموسيقى والدراما التابع لجامعة السودان، إلا ويذكر لك أساتذة المعهد وموظفيه تلك القصة التي يحفظها طلاب الكلية عن ظهر قلب وقصته هناك: أنه يوماً دخل إلى مباني المعهد فوجد إحدى بائعات الشاي الشعبيات تجلس حزينة باكية فما كان منه إلا أن تحدث معها بلهجة منطقتها المحلية "الرطانة" ثم أخرج كمنجته وبدأ بعزف مقطوعة بإيقاع الكلش-أحد إيقاعات منطقة الانقسنا، وما أن بدأ بالعزف حتي قفزت "حاجة حواء" ترقص فرحا غير مبالية بالطلاب الذين التفوا حول المشهد.

فالنزعة الثقافية الصوفية هي أحد الأشياء التي ميزت عاصم بالتواضع وحب الآخرين، والاهتمام بقضاياهم الحقوقية وهواجسهم وأحلامهم البسيطة الكبيرة.

الذاكرة وعلاقتها بالمنتوج الفِكْريّ الإبداعي

كل فكرة هي نتاج للذاكرة أو أن المادة الخام للأفكار هي الذاكرة، أي لا يمكن للإنسان أن يفكر بدون وجود ذاكرة في حياته، إذا اعتبرنا أن كل ما في ذاكرة الإنسان (الحشرات) لن يفكر من الطبيعي خارج الأطر المتعلقة (بالحشرات) ، فهناك ذاكرة بصرية وسمعية ومقروءة ومحسوسة، مثل ذاكرة الإله في الاسلام والمسيحية وهي ذاكرة مسموعة ومقروءة فقط، لكون الإله لم يُرى ولم يُلمَس ولم يُسَمِّعُ، أما الهندوس الذين يعبدون الأبقار فذاكرة الإله عندهم، ذاكرة بصرية ومحسوسة ومقروءة كذلك. فإذا نظرنا إلى الحياة في الأرض بدون ذاكرة تتمثل لنا في الأديان السماوية لما كانت للحياة سيرورة، لكون الكائنات الحية التي تمثل محور الكون لن تستطيع أن تفكر (لتنتج) إذا كان كل نتاج فكرة هو نتاج ذاكرة أو نتاج فكرة أخرى. فالصورة البصرية المعكوسة في التلفزيون هي نتاج للصورة البصرية المعكوسة في الهاتف وهكذا. أيضاً إذا كان لي نظرة متحيزة سوف أقول أن الذاكرة الأولى هي ذاكرة الإله في الإسلام والمسيحية، فالآلهة (الأصنام) أو (الحيوانات) في الديانات الأخرى أولدت فكرتها من ذاكرة الإله في الإسلام والمسيحية. ولعل هذا ما يوضح لنا في الفلسفة أن مادة كل الأشياء هي الإله الذي خلق الكون والكائنات الحية التي توالدت منها الأشياء الأخرى نتيجة للفكر البشري، فعملية خلق الكون والكائنات هي نفسها عملية إبداعية فنية أسميها (فن الإله) هي ما أولدت الفنون الأخرى التي تمثل محاكاة لها، فالفن التشكيلي هو محاكاة لفن الإله في خلق الطبيعة، والموسيقى كذلك هي محاكاة لأصوات الطبيعة (أو الآلات الموسيقية أنتجت نفسها من أصوات الطبيعة كصوت المطر والمياه والرياح والرعد والطيور.. الخ) والكتابة هي محاكاة لكتابة الكتب السماوية (مادتها الإله ثم الطبيعة التي أنتجت فكر الإنسان، الطبيعة هي الذاكرة كما الإله كذلك).

حتى الأحلام هي تبنى من الذاكرة، والذاكرة البصرية والسمعية خصوصاً، لا أحد يمكن أن يحلم نائماً أو مستيقظاً دون ذاكرة، فالحلم مستيقظاً بالهجرة إلى أي مكان دون أن ترى مشاهد عن ذلك المكان أو تسمع به أو تقرأ عنه، ودون أن تكون لك ذاكرة مؤلمة في المكان الذي ترغب بالهجرة منه (لن يكون هنا للحلم وجود) لا بد من أن هنالك نماذج من القبح والجمال، المعاناة، الراحة، الحزن، الفرح، الفشل، النجاح.. الخ هي ما تبني عملية الحلم. أما الحلم نائماً، يحتاج إلى ذاكرة الأشياء والكائنات الحية (ليكون له وجود) ، حتى رؤية (الأجسام) التي ليست لها هوية واضحة في الحلم هي نتاج ذاكرة (الأجسام) الموجودة في الواقع، لكنها تتمظهر في الحلم بصورة ضبابية. الرواية كذلك كفن هي نتاج الحكاية الشعبية والشعر إذا افترضنا أن هذه الأجناس الأدبية ظهرت قبل الرواية، كما النثر هو امتداد الشعر..

إذن من الواضح أن المنتوج الفكري الإبداعي يختلف فكرياً (موضوعياً) من شعب إلى آخر، لاختلاف ذاكرة الشعوب أو ما يمكن الإشارة له (بتاريخ الشعوب) ، فالشعوب الأفريقية كنموذج، منشغلة فنياً في جميع حركاتها الفنية الأدبية والسينمائية والمسرحية والدرامية والتشكيلية.. الخ بفكرة الصراعات الثقافية والدينية والإثنية.. الخ وصراع الفقر والجوع والجندر والهويات وأزمتها.. الخ نسبة لأن ذاكرتها (تاريخها) القريب البعيد لا يخرج من دائرة الصراعات الإنسانية، بعكس الشعوب الأوروبية نجدها منشغلة بالخيال العلمي، بالمستقبل (التفكر في الكون والطبيعة وتطور التكنولوجيا والطب والفيزياء والكيمياء والأحياء.. الخ) نسبة لأن ذاكراتها (تاريخها) القريب خصوصاً، غارق في الابتكارات العلمية (التي أصبحت اقتصاد أو ثورة قائمة بذاتها طغت على الثورة الطبيعية من حيث الإيراد المادي) ولو أن مادة كل مادة صناعة هي الطبيعة. ولعل هذا ما أحدث لنا المفارقات الفكرية الكبيرة ما بين الشعوب الأفريقية والأوروبية من حيث (الابتكارات العلمية الصناعية

المتمثلة لنا في السيارات والطائرات والأجهزة الذكية مثل الحاسب والهاتف وأجهزة المعامل الطبية.. الخ) ، وهي بالمقابل ما أثرت على ناتج الاقتصاد ما بين الشعوب الأفريقية والشعوب الأوروبية أو انتصرت الأخيرة للثورة الفكرية على الثورة الطبيعية المتمثلة لنا في الكولتان والسيليكون والمطاط والصمغ السوداني واليورانيوم.. الخ (الموجودة في أفريقيا) وهي الفكرة التي تقودنا لمفهوم أن الشعوب في العالم الأول عموماً شعوب منتجة فكرياً والأخرى مستهلكة لفكرة الأولى.

كذلك إذا رجعنا لتاريخ الحضارات العربية والأفريقية والرومانية واليونانية القديمة، نجد أنها كانت تستخدم فن النحت لأغراض دينية ولتخليد ذاكرة العظماء والقادة والآلهة، وهي الذاكرة التي كانت متوفرة في ذلك الزمان لتلك الشعوب، أي كنموذج لم تكن هنالك ذاكرة للأسلحة الحديثة والآلات الموسيقية الحديثة، لذلك نجد في غالب منحوتاتها صورة الأسلحة البدائية (الحربة والسهم والدرع.. الخ) والآلات الموسيقية القديمة مثل الميمبرانوفونات وهي تصنف من (الآلات الغشائية) ، والكوردوفونات من (الآلات الوترية) ، والأيروفونات من (الآلات الهوائية) ، والإيديوفونات (الآلات الاهتزازية) ، والدوارة الخشبية وهي آلة موسيقية استخدمتها العديد من الحضارات والشعوب القديمة، في أوروبا وأستراليا وآسيا وأفريقيا.

يُلاحظ في بداية المقال أننا شملنا كل الكائنات الحية، على أنها (تفكر)! وهو في معتقدي الخاص، أمر حقيقي أو نعم للكائنات الحية مثل الطيور والزواحف والحشرات والبَرْمائِيَّات.. الخ عقليات في حدود عوالمها الخاصة، ولها ذاكرة من الطبيعي إن كان لها عقل فعلاً: فعملية إنتاج الأكل والشرب وبناء المسكن عندها والتخصيب والإباضة (دفن البيض على الأرض أو وضعه بين القمامة أو فضلات الأكل والإنسان كما هو عند الذباب المنزلي) والشعور بالخوف من

الكائنات الحية الأخرى التي تلتهمها أو تشكل لها مصدر خطر هو ما يؤكد أن لها ذاكرة بصرية وشعورية (جسدية) تمكنها من التفكر، بل أن لها لغات تتحدث بها، كالطيور تتحدث لغة الجسد واللون والصوت، والنمل يتحدث لغة البشر.. الخ لكن رغم ذلك ليس بمقدورها أن تنتج فن يحاكي الفن البشري، إن استثنينا واعتبرنا أن بيوت الطيور على الأشجار والنمل على الأرض تعد من (الفنون) التي تصنف من (فن العمارة والتخطيط) وهو الأمر الذي يؤكد كذلك أن لتلك الكائنات الحية فعلاً ذاكرة بصرية فنية ولغوية وحياتية.

أما إذا نظرنا إلى الذاكرة كشيء منفصل، فهي تعتبر عند الفيثاغورثيين والمصريين القدامى (فن قائم بذاته) أو ما يعرف (بفن الذاكرة/الفن التذكاري) كما كتب (أرسطو) كثيراً عن هذا الفن.

الطبيعة.. النقيض والمصلحة المشتركة

إن الطبيعة رغم تناقضاتها البيولوجية لكنها تتشارك المصلحة وترتهن وجودها بوجود الآخر (بشرهُ وخيرهُ) فالشر كمخلوق هو من ضمن المرتكزات التي تحافظ على استمرارية البقاء؛ فكل وجود حي أو متجمد هو رهين الآخر وجودياً، الماء بينه يمثل مركزيته الوجودية — فكل مادة كونية حية أو متجمدة (ثابتة/متحركة اصطناعياً) داخل المحيط الأرضي في داخلها ماء — ذلك في انعكاس لعظمة ودهشة المخلوقات الإلهية لتكون الكون (هندسة الإنسان، الحيوان، الأشجار، البحار، الشمس.. الخ)! بل حتى مصيرك في الحياة الأخرى هو مرهون بوجود الآخر دنيوياً؛ أي ببساطة أنت كفرد دخولك للجنة أو النار يعتمد على المشاركة الاجتماعية أو وجود الآخرين حولك إذا فهمنا أن بنية الحياة لا تقوم إلا بالعملية التشاركية؛ فإن لم تكون هناك مشاركة اجتماعية أنت لن تأكل وتشرب وتصلي وتصوم.. الخ أي لا وجود لبنية دينية بدون بنية حياتية تعتمد على المشاركة الجماعية، ذلك إذا فهمنا أن الدين نفسه وجوده مرهون بالوجود الاجتماعي! فتشابك الطبيعة بكل تناقضاتها هو المرتكز الرئيسي لاستمرارية وجودها.

فالنقيض بين حياة الطبيعة هو الذي يمثل أحد الجوانب المحورية في استمرارية حياتها، فإذا كان الإنسان بعقله يمثل محور الكون، الحيوان بلا عقل أو بوعيه الذاتي المتناقض لوعي الإنسان يمثل محوره كذلك، فالعقل واللاعقل أو الوعي واللاوعي ينظمان المصلحة المشتركة ما بين الحيوان والإنسان، وما بين كل الكائنات الحية واللاحية، حتى في نقيضها المظهري والجوهري، بكل تلك المتناقضات هي تخدم بعضها البعض في استمرارها الوجودي.

من خلال كل ذلك نستطيع تصور عظمة الله في هندسة هذا الكون بكل ما فيه من تعقيد وحكم وحقائق غيبية يستحيل للعقل البشري تفكيكها، هي ما يستوجب أن نسلم بها، لحكمة يعلمها الله وحده (فما خفي هو أعظم عند الله) ؛ فأن نولد دون أن يكون لنا الخيار: فقراء، أغبياء، معاقين، ذكور، إناث، في القرن العشرين أو الواحد وعشرين، أنبياء ورسل أو لا أنبياء ولا رسل، طوال القامة، قصار القامة، سود، بيض، ملونين، جميلين، قبيحين، حيوانات، بشر، طيور، زواحف..الخ هذه أشياء تدخل ضمن دائرة الحقائق الإيمانية الغيبية المطلقة التي لا اجابات مباشرة لها. فالله أمرنا أن نؤمن بالغيب، وجعل الإيمان به أول صفة من صفات المتيقن، حيث قال في كتابه الكريم (١) ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ (٢) الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ (٣).

مورفولوجيا الإنسان الثقافية:

إن ما يمكن تسميته علمياً بمورفولجيا الإنسان (Human Morphology) أو تشريح المظهر الخارجي للإنسان هو ما يمثل أحد أوجه الحريات الشخصية التي يمكن أن تتناقض مع أوجه الثقافات؛ لذلك قد تكون مرفوضة أمام الثقافة التي تمثل نقيضها.

فبحكم تأثير الثقافة العربية الإسلامية في تشكيل الصياغات القانونية والاعراف الاجتماعية، بل كل الثقافات المحلية لكل شعب في جميع أنحاء العالم تلعب دور محوري في صياغة القوانين والاعراف الاجتماعية لكل شعب، لتمثل درعاً للثقافة المحلية نفسها التي تجذرت منها القوانين والاعراف الاجتماعية، فالقوانين التي تحكم وتنظم المجتمع في العصور القديمة في الغرب وآسيا — ما قبل الديانات السماوية كالديانة الهندوسية التي ولدت ما قبل الديانات الأخرى كديانة متخيلة تشكلت منها ثقافات

محلية مختلفة ومتنوعة تماشياً مع تنوع الديانة نفسها — في الأصل هي ناتجة عن خيال ديني (من ما تخيله العقل البشري من دين) على أثره نشأت الثقافات الدينية المرتبطة بما يمكن تسميته (دين الخيال/الديانات المتخيلة).

حيث يعتبر السودان من أكثر الدول التي يوجد بها نسبة انتساب صوفي، وسلفي، وتنوع في التيارات الاسلامية والديانات المحلية التي لها ثقافاتها الخاصة، فهذه الشرائح التي تنتسب لتلك الثقافات الدينية تتناقض مع الشريحة الاجتماعية التي شكلتها الثقافات المُصدرة من المحيط الاجتماعي الاقليمي والدولي، وهي ثقافات متحررة ومتناقضة مع الهوية الثقافية الدينية والاسلامية بالتحديد في السودان، هي ما شكلت لنا هوية ثقافية حديثة في السودان.

فهذه الشريحة التي يمكن أن نطلق عليها (متحررين العولمة) أو المتحررين الذين أنتجتهم العولمة الحديثة، هاجرت ما بعد الحرب في الخرطوم، المدينة التي كانت تشكل المركز الاجتماعي والثقافي والفني والسياسي والترفيهي لحياتهم اليومية، إلى مصر ودبي وتركيا وجزء منها نزح إلى مدينة ود مدني وسط السودان .. فهؤلاء أناس متناغمين مع حركة الثقافة العالمية ومورفولوجيا العالم الحديث المتجدد في مظهره الخارجي وأسلوب حياته، معظمهم اتولدوا في الخرطوم مع بدايات تطور العولمة وسط حياة برجوازية وأرستقراطية أو في ذات المدن والدول التي هاجروا لها بعد الحرب، نشاطهم الحياتي في فضاء الميديا يرتكز أكثر على (تيك توك) و(انستغرام) و(تويتر) .. بينهم نسويات ناشطات في الحركة النسوية العالمية يؤمنن بالتحرر المطلق في جسدهن ولبسهن وحرية رأيهن وحركتهن اليومية داخل الحياة التي تتناقض مع الحياة الاجتماعية بثقافتها الاسلامية، أكثر من إيمانهن بمطالب الحركة المحورية والموضوعية كحقوق المرأة في التصويت، وشغل مناصب عامة، والعمل،

والمساواة في الأجور، والملكية، والتعليم، والمشاركة في العقود، والحصول على حقوق متساوية في الزواج وإجازة الأمومة، كما ينشط النساء منهم بالأخص ما قبل الحرب في المعاهد الثقافية والعلمية الاوروبية كمعهد جوته الألماني والمعهد الثقافي الفرنسي والمركز الثقافي البريطاني وما تنظمه السفارات الاوروبية من فعاليات ومنتديات، وفي مطعم وكافيهات ومكتبات مثل لذيذ ودودي وأوزون والبيت المصري وشاورقر وبوكتينو ورتينة وتويتز..الخ الأسر التي عاشوا وسطها هي أسر منفتحة على العالم، تعيش وسط عالمين متناقضين (حياة نصفها في لندن وباريس وفرجينينا واسطنبول وأخرى في الخرطوم) ، ليس لها مانع أو اعتراض شخصي أو شرعي في تأييد بعض العلاقات خارج اطار الشرع الديني (الفتاة من الممكن أن تصطحب معها صديقها إلى بيتهم الخاص ليرتشف معها الفودكا أو الكونياك) ، يوجد في العموم بينهم ملحدين وعلمانيين وليبراليين وشيوعيين، يخفون هويتهم الدينية والسياسية، بسبب السياسات أو القوانين التي تجذرت من الثقافة الدينية المناقضة لثقافاتهم الخاصة، كافتراض قانون النظام العام الذي يقيد حرية المرأة في لباسها وحريتها في التنقل.

تنميط المثقف السوداني

تظل من معايير الإبداع الأدبي أو الاعتراف بك كشاعر خصوصاً، عند النخبة الثقافية في السودان، أن تدخل (بيت الشعر السوداني) وسابقاً على مستوى الجامعات أن تقبل لك عضوية داخل مجموعة (أشواق) الثقافية بجامعة النيلين (كلية التجارة) التي تعرف (بشجن) الآن وهي من تأسيس الشاعر سامي محمد علي الصديق وأحمد الحبر الشيخ إدريس، وما قبل ظهور النشر الرقمي (أن ينشر لك نص قصصي بالملف الثقافي لي عيسى الحلو أو الصادق الرضي أو مأمون التلب) هو ما يعني جواز عبور أدبي، ومؤخراً من معايير الاعتراف بك مطلقاً كروائي أن تفوز بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي (مركز عبد الكريم ميرغني) أما (زين) عليها انقسام بين المثقفين وهي جائزة (الكُتاب الفقراء) اللاهثين خلف المال .. أما على العموم، الجوائز تجعل من صاحبها (زبون مؤسسات) أو المؤسسات الثقافية تأخذ اعترافاتها بالمبدعين من ما تخرجهم لها الجوائز التي عليها إجماع من قبيلة المثقفين (كجوائز مرموقة) .. كتارا، الشارقة، الطيب صالح، نجيب محفوظ، البوكر.. الخ كنموذج. أو ما تخرجه محظورات المصنفات الأدبية من كتب (ربما لن يكون لها صوت بدون الحظر/الحظر جائزة للأدب في حد ذاته؛ إذا نظرنا له من الجانب ذياع العمل الأدبي المحظور). أما (عالمية الأدب) في المعايير المحلية للمثقف المحلي السوداني أن تفوز بجائزة مثل غونكور، معهد العالم العربي بباريس.. الخ أي أحذف كلمة (باريس) سوف يفتقد هنا المعهد عالميته بحسب المعايير المحلية! وهي واحدة من المفاهيم التي تعمل على تأكيد مركزية الغرب معرفياً (كل ما يعترف به الغرب هو عالمي)! وهذا ما يجعلنا نطرح إحدى الأسئلة الوجيهة: ما الذي يجعل جائزة مثل نوبل (عالمية) وجائزة مثل (الطيب صالح) غير عالمية أو عالمية في حدود (اللوقو/الدعاية والإعلان) التي تكتب عليه جائزة عالمية!؟ ما هي معايير عالمية الجوائز؟ كما كيف لجائزة تطلق

على نفسها عالمية ولغة المنافسة بينها أحادية!؟ ولماذا اللغة الإنجليزية لغة عالمية أولى والفرنسية عالمية ثانية والعربية ليست بلغة عالمية!؟

بل هناك تعريف شائع عند كثير من المثقفين في الخارطة العربية حول تعريف الفنان؛ أي يكتبون في حواراتهم الصحفية أو دراساتهم النقدية « الشاعر والروائي المقيم بباريس أو لندن أو برلين» لكن لا يكتبون «الشاعر والروائي المقيم بالخرطوم أو المنامة أو طنجة» ربما يكتبون (القاهرة) لإحالتها حضارياً للغرب .. فما دافع كتابة الإقامة في الغرب أو ما الذي تضيفه كتابة الإقامة في الغرب ولا تضيفه كتابة الإقامة بالخرطوم مثلاً؟ .. كما يستندون على (الفكر الغربي) كأنه من المسلمات السماوية حينا يكتبون في كثير من أعمالهم الأدبية إن لم يكن جميعها «كما قال فرويد أو بحسب ما يزعم جان جاك روسو»! لكن لا يمكن أن يكتبوا «كما قال عبد الرحمن منيف» إلا في مرات قليلة أو نادرة جداً؛ وهو الأمر الذي يعكس مدى النظرة (الدونية) في نفسية الإنسان (العربي/المستعرب).

فهناك جوائز تضيف للكاتب وكُتاب يضيفون للجائزة .. فوز الطيب صالح بجائزة (القاهرة) أو (ملتقى القاهرة للرواية العربية) في الدورة الثالثة ٢٠٠٤م كان إضافة كبيرة للجائزة بقدر ما خصمت منها حينا (رفضها) الروائي المصري (صنع الله إبراهيم) بعد الفوز بها في الدورة الثانية ٢٠٠٣م؛ متهماً الحكومة حينها بالفساد والقمع والتبعية .. فالجوائز التي تُطلق على أسماء فنية وعلمية لها (رأسمال رمزي) مثل (نوبل، نجيب محفوظ، غونكور، غسان كنفاني.. الخ) هي ما تضيف للمبدعين .. أما التي تُطلق على أسماء غير إنسانية فنية تضيف لها الأسماء الأدبية التي لها (رأسمال رمزي) أكثر من أنها تضيف لهم. كذلك الأمر ينطبق على دور النشر (هناك أسماء تضيف لدور النشر وهناك دور نشر تضيف للأسماء). وربما من وجهة نظري قياساً من المعايير خارج الابداع الفني

أن (كاريزما) الفنان (أي فنان في مختلف المجالات الفنية) تساعد كثيراً في انتشاره، بل بنسبة كبيرة جداً (الكاريزما) تضيف للفنان أكثر من ما تضيفه الجوائز والمؤسسات التي تعمل على (تلميعه). أضف إلى ذلك - مع ظهور الوسائط الرقمية - أن هناك نساء يكتبن الشعر (بوجناتهن) لا بعقولهن (الأمر الذي قاد لرداءة الشعر في العصر الحديث عند المرأة العربية مقارنتاً بالرجل العربي، إذا تجاوزنا روضة الحاج وقلة من الأخريات)!

بمقابل ذلك عندنا في السودان شعراء وكُتاب وفنانين عظماء، أطلق عليهم (مجانين عظماء) لعمقهم الفني و(بوهميتهم) - وأنا معجب بمصطلح بوهيمي (la Boheme) كمعنى في المعنى الفرنسي؛ أن كل كاتب أو فنان يعيش بنمط حياتي غير مألوف أو يدعي التفكير الحر أو المطلق (غير المقيد) - كنموذج لي (عبد الرحيم أبو ذكرى) و(محمد حسين بهنس) و(عبد الله شابو) ومن طرائف الأخير: أن أحد الشعراء الشباب قدم له قصيدة ليطلع عليها، فحينا طالعها (شابو) ولم تعجبه القصيدة قال له «يا ولدي الشعر دا بكتبوا الناس الشينين والحاقدين وأنت شكلك ود وسيم» لم يحصلوا على اعترافيتهم واحترافيتهم من الجوائز وهو الأمر الذي وضعهم في خانة الفنانين (المهمشين) عمداً من المؤسسة الثقافية (السودانية على وجه الخصوص) .. ولحسن الحظ وجد بعضهم القبول من المؤسسات (الأوروبية) ومن قلة المثقفين الذين يتذوقون الفن بعيداً عن تنميط المؤسسات الذي تنتخبه الجوائز.

كما عندنا مفكرين وفلاسفة سودانيون عظماء أمثال الباقر عفيف ومحمد سعيد القدال والنور حمد ومجدي عز الدين حسن وناهد محمد الحسن ويوسف فضل.. الخ لكن تنميط المثقف السوداني ساهم في مقروئية الرواية القصة القصيرة والشعر أكثر من المنتوج الفلسفي والفكري (السياسي، الاقتصادي، الديني، العلمي.. الخ) الآن الرواية والقصة والشعر أصبحت من

الفنون التي لها منتديات ومؤتمرات منفردة، بل مؤسسات خاصة، في زمن طغت فيه ثقافة المشاهدة والاستماع على ثقافة القراءة، بل نحن نقترب من زمن أن يصبح الأدب فن (تافه) في ظل (التفاهة) الفنية التي يشهدها العالم وتفضيلها من الأغلبية (وهذا ما يعبر عن جهل في عقول الأغلبية التي تشكلت عقولها الجوفاء نتيجة لفشل المؤسسة التعليمية، وأخرى...) وفي زمن أصبح القراء جميعهم كُتاب! الشيء الذي أضعف الأدب؛ في أن يكون له قيمة معرفية مؤثرة.

فالأدب السوداني على وجه التحديد من العام ٢٠١٠م إلى ٢٠١٧م ميلاد (حظر رواية كرنك ناكوما لي مصعب جبارة) كان له تأثير واضح وقوي مع ظاهرة (حظر المصنفات الأدبية للكتب التي تصنف خادشه للحياء العام) التي بالمقابل أنتجت لنا ظاهرة (الكتابة التجارية/توظيف الجنس في الأعمال الأدبية كأداة تجارية)! أما الآن هناك هجر كبير للقراءة .. فالخرطرم لم تعد تقرأ كما كانت في السابق .. الكثير من المكتبات أغلقت أبوابها والكثير من الوراقيين هجروا الورق واتجهوا (للورق الذي ينتج ورق وملاح ورق)!

العجز الإنساني في ثورة الأديب العربي/الإفريقي

إن عملية (الإدراك) عند العقلية الأدبية العربية والإفريقية على وجه الخصوص من العالم الثالث للمفهوم الاستعماري في صورته الحديثة (الإمبريالية/الكولونيالية) وعبر ألياته الحربية (الوهمية/الشكلية) المخادعة من (صندوق النقد الدولي) و(البنك الدولي) إلى آخره، والأخرى (المباشرة في صِنعتها الفكرية واللامباشرة في تنفيذها أو توجيهها الفعلي لإصابة أهدافها الجوهرية) في الثروة الفكرية المتمثلة في صناعة الأسلحة البيولوجية والكيفية التفعيلية لها للمكسب الاقتصادي العائد من الناتج الاقتصادي لاختراع اللقاحات المتصدية لفعاليتها المرضية إن لم نقل الحربية وصناعتها للأسلحة غير المحرمة دولياً وصناعة الحرب بالمقابل لها في العالم المتخلف للحصول على تجارب فاشلة أو ناجحة تحدد إعادة إنتاجها وعلى ناتج اقتصادي من خلال تجارتها (أو تفعيل دورها الاقتصادي عبر صناعتها للحروب الأهلية أولاً ثم بيعها لاحقاً في عملية ذكية لتنشيط تجارة الأسلحة) أضف إلى كل ذلك آليات الرقابة والعقوبة وآليات الاستعمار العقلي عبر التأثير الإعلامي والتعليمي والسياسي وغيرها .. في أنها لم تستفيد من ذلك (الإدراك) بين منتوجها الأدبي عبر خلقيتها الخطابية في أن تخلق خطاب (ثوري) مضاد للعقلية الاستعمارية الغربية (عقلية الإنسان من جغرافيا المركز العالمي: الاتحاد الأوروبي/الولايات المتحدة الأمريكية) بل أن عملية البناء الفكري والمعرفي والعلمي كانت (جوفاء أو فارغة) من عقلية شخوصها الأدبية على مستوى جنس الرواية والقصة (الأقصوصة) والحكاية..الخ فالقارئ الجيد للمنتوج الأدبي العربي والإفريقي يلحظ إلى أن الشخصيات الأدبية تتحرك داخل الحياة العامة والخاصة أو خارجها حينا تُفقد جزئيتها الحياتية أو تفتقدها في الحقيقة جميعها نتيجة للقبضة الاستعمارية نفسها بعجز ويأس وتخلف في فكريتها أو هي غارقة في الموروث الثقافي والتدين الشعبي، وتلك في الحقيقة ما تضعنا

أمام فرضية السؤال المفقود في (عملية النقد الذي يفكر خارج الصندوق): هل تلك مشكلة الأديب الذي لخص الواقع الإنساني بما هو عليه الحال أو هي مشكلة الإنسان نفسه الذي تم تلخيصه أو أن الأديب تعمد تجاهل النخبة الفكرية والمعرفية والعلمية الموجودة فعلاً بين قاع المكان (باطنه) أو هرمه (ظاهره) في المؤسسة العلمية والثقافية العاجزة نفسها عن تقديم الأدوات العملية اللازمة له والحافز المادي الناتج للمعنوي؟

ولتبسيط ذلك علينا أن نوجه فرضية السؤال المفقود الآخر: هل هنالك من وجود لشخصية روائية عربية (هامشية أو ثانوية/أو بطلة) حاولت إنتاج (ثروة فكرية) في الصناعات الحربية أو الطبية أو التقنية المعلوماتية؟ أو هناك شخصية بذات الحال قُدمت بفكرية عالية على أنها تحاول الاستفادة من الطبيعة (المادة الخام للصناعات المختلفة والمتنوعة) لإنتاج ثروة خام مثل السيليكون والصخور الجبلية والصمغ..الخ تحول داخلياً المُنتج الخام لثروة فكرية تتمثل لنا في الصناعات الالكترونية والتحويلات الغذائية والأدوية والملبوسات والأحذية..الخ أو شخصية من مهمتها أن تغوص في ابتكار الحل الجذري لذاتها وللآخر؟ أو شخصية تلعب في تفكيك العقلية الاستعمارية بين تحركاتها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية داخل العالم المتخلف؟

من الواضح أن (أسطرة) و(بطولة) الشخصية العربية والإفريقية في الأدب العربي والإفريقي تنبع من دائرة البؤس نفسه وبذات العجز الإنساني نفسه في استراتيجية الفعل: احتساء الخمر، ممارسة، الجنس، الهروب من جحيم الدولة العربية الديكتاتورية إلى جغرافيا المستعمر الدولي والإقليمي الذي يحارب بالوكالة نفسه، ولعب القمار واكتساب رهاناته هو ما يعد أكبر مكسب لجنوح الشخصية (للأسطرة) و(البطولة) أو في العموم (أسطرة) الواقع بصورة سلبية. لكن ربما أكثر شخصية تم طرحها أدبياً في جنس الرواية والقصة

كمحاكاة لدور (الأسطرة) و(البطولة) الحقيقية هي الشخصية التي تم (شعرنتها) أو تلبيثها ثوب (الشخصية الشاعرة) التي هي بالمقابل نفسها قدمت خطابها (بعجز ثوري) يناهض الخطاب الاستعماري الإمبريالي أو السلطة المحلية الحاكمة على أنه لم يخرج من التأطير (الخطابي) الذي لا يخرج من المقاومة الشاعرية المحاكية أو المتماشية مع الخطاب (الروائي/القصصي) العاجز أكثر من ((المعجز)) بالمعنى المجازي كأداة إصلاحية سلمية لمجابهة العدو الاستعماري أو كنموذج في ما يقوله الشاعر "إن حظى كدقيق فوق شوك نثروه ثم قالوا لحفاة يوم ريح اجمعوه صعب الأمر عليهم ثم قالوا اتركوه إن من أشقاه ربي كيف أنتم تسعدوه" الذي يعكس مدى (العجز) الإنساني في (ثورة الشاعر الذاتية ضد الحياة) - وهو أمر أشبه بأمر الفلسفة أنها بقدر ما تنتج مادة خام للفكر (تمهيد فكري) إلا أنها تقدم (عجز) إنساني مثل الفلسفة الشعرية عند تشارلز بوكفسكي أنه عرف الشارع بأنه (هو ملاقه الحمقى بالحمقى) - ذلك لو أن (بتر) جزئية من القصيدة وتطبيق إحكام فكري كلي حولها يعد إحكام غير شفاف؛ لأن القصيدة في الغالب تكتمل مفهوميتها بكمال أبياتها.

لكن فوق كل ذلك يعد الروائي السوداني (الطيب صالح) أنه من الروائيين النادرين الذين إستفادوا من ذلك (الإدراك) لخلق خطاب مضاد لخطاب العقل الاستعماري عبر شخصيته الروائية الاسطورية (مصطفى سعيد) الذي كان يمثل (أسطورة) أو (بطولة) (حقيقية) من خلال خزينته العلمية والمعرفية والفكرية والنقدية الفائضة الموازية للخزينة الغربية وهي ما لم تكن كافية في نظره كوسيلة انتقامية ينال بها من المستعمر ليستخدم بدلاً منها (عقليته الشرقية والإفريقية) لفهم العقلية الغربية الذي شاهد من الأفضل أن ينال منه عبر (فحولته) و(غرائبيته) الثقافية التي وظفها كوسيلة انتقامية ضد المستعمر يصطاد بها النساء الأوروبيات - الغارقات في الفتون بهذه (الغرائبية)

- في الحياة الجنسية. ولعل هذا التوظيف عند الطيب صالح هو تصحيح مفاهيمي للصورة الشرقية في مخليه الإنسان الغربي والصورة الغربية في مخيلة الإنسان الشرقي. وهو ما يعد حالة فكرية مشابهة إلى ما طرحه (إدوارد سعيد) في كتابه (الاستشراق) ١٩٧٣ من تصحيح لصورة الشرق في العقلية الغربية وهو أمر من حيث (المقاومة) الفكرية موجود في أدب (المقال) كما هو عند (فرانز فانون) لكنه غائب عن الأدب الروائي والقصصي والشعري والنثري..الخ أو هي معضلة تواجه الأديب (العربي/الإفريقي) في قدرته الهزيلة للجمع في هذه الأجناس الأدبية بين الفكر واللغة. ليظل بالمقابل مؤثراً على العملية النقدية في أن تأخذ اللغة بين نظرتها حيز الأولوية في الأدوات الإبداعية (اللغة دوماً تسبق الفكر أو تمثل محور الأدوات) لذلك ظل المنتوج الأدبي العربي على وجه الخصوص مرتكزاً على الإبداع اللغوي ومتجاهلاً للفكري (أو الفكر أصبح محصوراً حول اللغة) وذلك ما يمكن أن يكون موضوع اختلاف (هل اللغة تحتاج لمفكرة أو هي فكرة ثابتة غير قابلة للتفكير من داخلها؟) هي في الأساس (فكرة) غير متغيرة لغرض أداة تواصلية تعتمد على سعة خزينة الكاتب اللغوية لكن في مدى تراكيبها من حيث التكوين للجملة الأدبية والشعرية يحتاج هنا الكاتب لذاكرة من تلك الخزينة كما تحتاج لفكر من داخلها من حيث الاختيار للمفردة التي تقود للمعنى عبر تراكيبها.

كذلك من الأدباء النادرين الذين قدموا أعمال مناهضة للمركزية الأوروبية وسيطرة الرجل الأبيض نجد الروائي النيجيري (تشينوا أتشيبي) في روايته (الأشياء تداعى) يقدم لنا (بطلاً) يرى العالم الإفريقي ينهار وسطه مع وصول الرجل الأبيض. و(تشيماماندا نغوزي أوتشي) يقدم لنا كذلك رواية ملحمية يقدم فيها ثلاث (أبطالاً) يعكسون وجه الصراع الذي تدعمه المحاور الدولية في نيجيريا. أيضاً الكاتبة الزيمبابوية (تسيتي دانجاريبمجا) تطرح لنا فكرة مغايرة تحيلها إلى توظيف الفكرة الغربية أو ما نطلق عليها (بفكرة التوظيف المعرفي

والعلمي لخدمة الوعي والتنوير والنهضة الحضارية) أو بالمختصر تحيلها (للخطاب العلمي) في أنها عبر روايتها (حالات عصابية) قدمت حالة (أسطورية) للشخصية الرئيسية في الرواية (تامبو) وهي فتاة كانت تعاني من الإذلال وسط أسرتها ووطنها، وتحلم بالمقابل أن تذهب إلى المدرسة بدلاً من الذهاب إلى الحقول والزواج المبكر. وغيرها من الأعمال القليلة النادرة التي تقدم (فكرية) متمردة على طبيعة (سلبية الخطاب) الأدبي (العربي/الإفريقي) القائم على صراع الإنسان مع الحياة والسلطة.

فمن المفارقات ما بين أدب العالم الثالث الذي تطغى عليه (السوداوية) و(الواقعية الإنسانية المتخلفة في مدى فكرها) والأدب في العالم الأول المتحضر نكتشف أن (إيجابية الخطاب) في الأدب الغربي هي الأمر السائد كما هو الحال في رواية مثل (عالم صوفي) لي جوستاين غاردر التي تدور أحداثها حول الطفلة (صوفي أمندسن) التي تتلقى دروساً في الفلسفة من رجل غامض يدعى (بألبرتو كونكس) طارحة في ذلك (مدخل لعلم الفلسفة) أو تمهيد جيد للذين يجدون صعوبة في مدى الفهم الفلسفي. ورواية مثل (أوديسة الفضاء) لي أرثر سي كلارك التي تروي قصة البشرية منذ عصور البدايات، وصولاً لابتكار الاتصالات اللاسلكية والسفر في الفضاء. ورواية الأرض (المسطحة كذلك) لي إدوين أبوت التي من خلال حكايتها تهدف إلى تعليم الرياضيات والأبعاد النسبية. بل أن (جون فيرن) صاحب رواية (العالم في ٢٨٨٩) خرج عن (الفكر الطبيعي) إلى (الفكر اللاطبيعي) في هذه الرواية التي تتقدم فيها الشخوص بأنها متخطية لحدود العقل البشري في فكرتها (لإحياء الموتى)! وفكرتها المجنونة الأخرى (في ابتكارات لا يمكن للإنسان صناعتها)!.

فالواضح أن المخيلة الغربية الأدبية بخلاف أنها تنحاز (للخطاب العلمي) هي مخيلة في جوهرها تهتم بالبحث عن (الحل) أكثر من اهتمامها بتعليل المشاكل الإنسانية التي يمكن أن نشاهد ابتذالها في الأدب (العربي/الإفريقي) لذلك من الطبيعي أن نشهدها متسيدة (للثروة الفكرية) في العالم الاقتصادي الذي أصبح لا يؤمن (بالثروة الخام) كمنتج غير عالي في القيمة الشرائية الاقتصادية مقارنتاً (بالثورة الفكرية) إن كانت قيمة (الكولتان) كمعدن خام تسوي ربع سعره في الصناعات التحويلية المتمثلة لنا في صناعة (الهواتف) و(محركات الطيران).. الخ.

الثقافة ما بين صِناعة وصراع الأنتلجنيسا

هذه الدراسة تتلخص من خلال إجابتنا لهذا السؤال: هل الثقافة الأمر المحوري والحاسم في الاقتصاد والسياسة والاجتماع والنهضة؟

من منظوري الخاص لمفهوم خلقية فكرة الحياة أنها خُلقت (كعدو) ضد البشرية يمتثل لنا ببساطة في المرض، الجوع، الفقر، الكذب، الخيانة، الاغتصاب، السرقة..الخ - إذ كان بحسب التعريف السماوي الإسلامي أن البشرية بُعثت إلى الأرض (كعقاب) رباني نتيجة لمعصيتها قبل البعث - لذا من هذا المنطلق يمكنني القول أن فكرة (الكُتب) السماوية كفكرة دستورية وإصلاحية لا تخرج من تعريف (الثقافة) في مفهومها العام. ولعل هذا ما يجعلنا نخرج ببعض الأفكار الخبيثة التي ابتدعها البشر (الأذكياء) في أن تكون لهم نزعة فكرية من تلك الثقافات المتعددة والمتنوعة أو نزعة أيديولجية جاذبة تخدم مصالحهم الخاصة عبر دراسات نقدية يصاحبها الخلل المتعمد لابتكار ما يعرف بالخدمة التي تقدمها الأيديولجيا أو نزعة راديكالية سلبية (تؤمن بالحلول الجزرية التي عفى عنها الزمن). وكنموذج في ذلك يمكن أن نشهد نسبة التأثير الذي خلقته الأنتلجنسيا الغربية/السلطوية واللاسلطوية التي نقصد بها (النخبة الثقافية الغربية في صنفيها المختلفين: الشعبي/السلطوي) حول ابتكارها أولاً لفكرة الحركات الإرهابية بين الخارطة العربية الإسلامية ثم تعريفها لاحقاً للإسلام والإسلاموية بأنها (بربرية) و(فاشية) معتمدة على (تشويهها) المتعمد للمعرفة الدينية الإسلامية من أن عملية الإرهاب في الشرق الأوسط ناتجة من دافع (الجهاد) الوارد تناوله في السنة النبوية والقرآن الكريم؛ وهو أمر في جوهره مقصود به الدعم الشعبي الغربي للتدخل المباشر السلطوي (العسكري) في المنطقة العربية لإضعافها لأجل حيثيات مصلحية اقتصادية وحيثيات أخرى سياسية لدعم الجانب

(الإسرائلي). أضف إلى ذلك أن معرفة الإنسان الإسلامي تتفق مع نظرية التحريفات الدينية التي لازمت (التوراة) و(الأنجيل) والاختلاف حول اللغة التي كُتبت بها (الأناجيل): وللوصول إلى نتيجة واقعية حول هذا الأمر كان مرجع الغربين في ذلك هو الإجابة التي تجيب على سؤال: أية لغة كانت رسمية وأولى في زمن المسيح عليه السلام أو في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد: الآرامية السريانية أو الأكادية أو اليونانية؟

في الحقيقة كلاً ينحاز بتأويل أو بمنطق مصحوب بوثائق إلى (ذاتيته) أو (قوميته) التي أدلجتها الثقافة نفسها - كقيود لتحررها الفكري - أو بالمعنى البسيط (يفصل تحليل المعرفة وفق مقاسه ومزاجه وانحيازه) مثل الكنيسة (الرومية) تتفق على أن (الآرامية/السيريانية/اليونانية) هي لغات كانت سائدة في ذلك الزمان لكن تظل (اليونانية) هي اللغة الرسمية بينها لجعل (النصرانية) تراثاً غربياً ليس ببعيد عن تراث أفلاطون وأرسطو وفيثاغورس. والأخرى تختلف معها لدعم منافعها الخاصة كذلك. ومن جانب آخر الأمر ينطبق على التعددية المذهبية في الدين الإسلامي واختلافاتها التفسيرية المتعددة للمنهج السماوي الإسلامي. كما ظلت بعض النخب السياسية مثل النخبة الشيوعية والاشتراكية والليبرالية والعلمانية متأثرة أو متماهية أو مستوردة للأيديولجيا الغربية، إضافة لتأثر اليمين العقائدي بفكر الإسلام السياسي الإقليمي وهو استوراد إذ حدث له مطابقة مع الواقعية العربية الاجتماعية والسياسية والدينية..الخ سوف نكتشف حجم التعارض (التناسبي) مع الواقع الذي لا يقود إلى نهضة أو إصلاح أو توافق شعبي من الغالبية الشعبية المستقلة والنخبة الحزبية العظمى. خصوصاً إذ توقفنا عند تعريف العلمانية في العالم العربي الإسلامي - دعماً لأدلجة الثقافة وفق المصالح الخاصة - أن العلمانية لها تعريف نخبوي يساري على وجه الخصوص يدعم عملية انتقالها في هذا العالم وتعريف آخر أكثر تشدداً عند النخبة العقائدية اليمنية والتيارات

الإسلامية المتعددة أنها تعطي لها تعريف مغاير للمثقف من داخل الدولة أو الإقليم. كما أن التأثير الثقافي أو المعرفي أو العلمي الغربي لم يقتصر على الجانب السياسي وحده بل على العلمي نفسه: في أن النخبة العربية العلمية لا زالت تستند إلى يومنا هذا في مرجعها على البحوث العلمية الأمريكية والأوروبية، بل المؤسسة التعليمة نفسها تعتمد في منهجها التعليمي على تلك البحوث دون أن تطور فيها أو تقدم لها نقد تطبيقي لمعالجة إشكاليتها نتيجة للنظرة الدونية لذاتها ولعوامل سلطوية في إتاحة الآليات العملية اللازمة لها. مثل ما هو الأمر في الدول الغربية كالموسوعة البريطانية (Encyclopaedia Britannica) 1768 التي تعرف باسم (دائرة المعارف البريطانية) وتعد مرجعاً مهماً في دائرة البحث العلمي في أن محتواها تم إعادة صيغتهِ ١٩٢٨ ليواكب التقدم العلمي في ذلك الزمان.

الشيء المراد استخلاصه هنا هو أن الثقافة المنوط بها للوعي والتنوير والوصول إلى بناء حياتي وإنساني سليم سواء كانت ثقافة (سماوية ربوية) أو (إنسانية) أصبحت وسيلة أو (مادة خام) يستخلص منها (معرفة زائفة) تخدم أفراد وقوميات وتيارت وأحزاب ومنظمات وجمعيات محددة مستفيدة من اللغة المجازية والرمزية بين الكُتب السماوية والأدبية والفلسفية والعلمية..الخ والتباينات المعرفية للتاريخ الاجتماعي والديني والسياسي..الخ لتخفي أجندتها بينها. ليظل بالمقابل التأويل الأكثر منفعة (للذاتية الإنسانية) هو الذي يستطيع استقطاب الآخر من (الذاتية الإنسانية) الأخرى الفارغة من المعرفة أو (الجاهلة/الأمية) العائشة على الفطرة المعرفية غير الموثق بها أو التي تحوم حولها الشكوك في العادة. ولعل هذا ما أحدث صراعات قومية وحزبية ودينية وطائفية مثل الصراع القائم بين الكنيسة الغربية (الكاثوليكية) والشرقية (الأرثوذكسية) من الناحية المسيحية والطائفة الشيعية والسنية من الناحية الاسلامية. فالمجتمع البشرى على العموم والدوام منذ النشأة البشرية

لم يتوافق حول أراء متوحدة في المسائل العامة الدينية والسياسية والاجتماعية..الخ كما لم يتفق على أيقونة واحدة بين كل المجالات المتعددة والمختلفة. أو بالمختصر كنموذج لم تصل البشرية إلى يومنا هذا حول الإجماع على نبي واحد وإله واحد وديانة واحدة وطائفة واحدة ولاعب تنس واحد..الخ. بل حتى واحدة من العلوم التي تعد محل ثقة مثل علم (الأركيولوجيا) هي ذات توجهات مصلحية مخالفة للحقائق التاريخية.

ما أريد توصليه بدقة وبساطة أكثر هو أن أزمة المثقف تكمن في أنه مثقف غير مستقل أو متحرر .. يعيش في حالة تأثر دائمة بمعرفة الآخر التي يرغب بتعميمها على شعبه أو مجتمعه المأزوم نفسه في كيفية الحصول على استقلاله الفكري أو واضعاً نفسه في خانة (المنتمي). ولعل هذا ما يجعلني لا أتفق كلياً مع مفهوم نعوم تشومسكي (أن المثقف عدو للسلطة ومعارضاً لها) ومع المفهوم المقارب لي إدوارد سعيد (بأن المثقف ليس صديقا للسلطة) لأن في نظري المثقف اليوم أصبح موجه أو مخدوع بصورة (أذكى) من ما نتخيل أو من ما هو سابق إذ كان في المفهوم الثقافي القديم أن الحكومات الديكتاتورية تقودها النخبة (العسكرية) في العادة لكن هناك تحول بتفكير (شيطاني) قاد إلى أن الخدعة الكبرى تكمن في أن تأتي بحكومة ديكتاتورية من النخبة (الثقافية المدنية). وأن المثقف أصبح يمتهن وظائف لا أخلاقية لكن تبنيه للثقافة هو مجرد ثوب أسود يخدع به الآخر أو يحجب به أعماله الخبيثة أمام الآخر. وهو ما يشير له إدوارد سعيد في تناقض لفكرته الأولى - أن المثقف ليس صديق للسلطة - (بالمثقف السلبي) مقدماً له تعريف دقيق يعلل فيه أزمة الثقافة عموماً (إن المثقف السلبي أحد أهم أزمات المثقف والثقافة في المجتمع لأنه قد يتوالد منه المثقف المنافق والمثقف النفعي والمثقف الخدمي والمثقف القزمي) - وهو مثقف في تحليلي الخاص وارد استقطابه لصحبة السلطة - ليعكس لنا مدى التناقض غير الملاحظ عند إدوارد سعيد،

ومدى تحول المثقف لإنسان غير (مُصلح) بهزالة مفهومه أو تعمد تبينه لتلك المفاهيم التي تجعل منه إنسان لا أخلاقي في عبادة المصلحة الخاصة بالطرق غير المشروعة.

فالمثقف لم يعد ذلك الكائن الأخلاقي المنوط به كرسول محبة وسلام ولا الثقافة التي تتمثل لنا في كل المجالات العلمية نفسها تم تعريفها بأخلاقية ومصداقية وفق خدمة المصلحة العامة. ولا تم حتى في أحدوثياتها أو منتوجها المتجدد أخلاقيات شاملة في هذا المنتوج. بل هي أصبحت أداة تبنى منها الأيديولجيا المنحازة لأطراف بعين ذاتهم يقف البعض منهم في خانة ضد الحياة نفسها وآخر في خانة مع الحياة كامتثال لصراع قوى (الخير والشر). أو كتعريف واضح لجوهر الثقافة في أنها تمتزج ما بين تمثيل (الخير والشر) من النظريات المختلفة (للأنا والآخر) حول أن الذي يعتنق المسيحية في الغرب يؤمن من خلال (المعرفة الزائفة) التي قُدمت له أن العقيدة الإسلامية هي عقيدة (إرهابية). لكن فوق كل ذلك حينا نقسم الثقافة إلى ثقافة سلبية وثقافة إيجابية نجد أنه من الأمر الطبيعي أن تكون الثقافة في محتواها العام ذات أوجه مضادة ومختلفة.

لذا من خلال ذلك يستوجب أن يظل الدور الطبيعي للمثقف الجيد هو (الاستقلالية) من القيود التي تحكم أفكاره وأخلاقه .. لأن الإيمان المطلق بالموروث يجعل المرء عبداً لأفكار وأخلاقيات محددة سالبة وخاطئة .. فأنا لا أؤيد ممارسة الدين كعادة وليست عبادة لأن ذلك يجعل الإيمان عند العبد قائم على مبدأ الخوف من المعاقبة الإلهية وليس حب لعظمة الإله في ذاته والإيمان بوجوده وخلقيتاه الكونية العظمى وقدراته الهائلة في الافتعال والعلم بالغيب .. ففي نظري الممارسة التي يتبناها المجتمع العام هي دوماً نابعة من مصدر (خوف) اجتماعي أو إلهي إذ كانت لها علاقة دينية.

هذا المفهوم يقودنا إلى فكرة التأثير الثقافي الذي يتمثل لنا في الأفكار الفلسفية حول الوجود: في أن أغلب الملحدين هم مرتدين من ديانات أخرى وهذا الارتداد إذ وجدنا له دوافع سوف نجدها عند المفكرين والفلاسفة الذين يخلقون مبررات هي ما كانت مقنعة لكافة الملحدين المرتدين من ديانات أخرى حول نفي الوجود الإلهي والحياة الأخرى والعقاب والمكافاة المتمثلة في المراتب الجنانية مقابل العبادة بينها والتي تبدأ من لحظة السؤال «إن كان الله موجود لماذا خلق هذه الحياة بهذه الفوضى؟» و«هل الله بكل عظمته التي تناولتها بعض الأديان السماوية يحتاج لأحد ليعبده وماذا يستفيد من تلك العبادة؟»

أتذكر أنني كتبت ذات يوم على صفحتي الخاصة بموقع (فيسبوك) لماذا خُلقت (النملة)؟ ولو أنني أعرف أن كل عملية خلق لها أهمية محورية في بنية التوازن الكوني كالفطريات التي يعتقد البعض الكثير أنها لا تشكل منفعة للإنسان بقدر ما تشكل (ضرر) بالغ يؤدي للموت إلا أن العالم الروسي (ميتشينكوف) اكتشف فوائد بعض أنواع البكتريا في علاج أمراض الأمعاء، لكن كان لي عبر ذلك السؤال اختبار لدراسة العقل الديني بين المجتمع العربي الإسلامي؟ وهو ما وجدت وجدت منه ردود فعل عنيفة من بعض التيارات الإسلامية المتشددة: في أن مثل هذه الأسئلة التي تتعلق بالوجود يعد طرحها أمراً يؤدي إلى التأثير على العقول البسيطة بمدخلها إلى الإلحاد أو تبني ديانات أخرى غير الإسلام.

لم أتعجب في الحقيقة من تلك الردود التي واجهتني لدرجة (عدم المصافحة) من الذين أعرفهم لأن معرفتي بطبيعة هذه المجتمعات يجعل من تلك الردود أمر طبيعي في نظري إذ ظل المجتمع بمورثه الثقافي والديني يمثل سلطة مقيدة لعملية التحرر الفكري والبحث الديني؛ فالذي نشأة مسلماً بالفطرة لا يحق

له في المفهوم الإسلامي عند المجتمعات العربية الإسلامية الاطلاع على الأديان الأخرى والأفكار التي تعمل على تحليل وتفكيك الوجود. ربما أن الخوف الذي يسكن في عقلية تلك المجتمعات نابع من التضليل المعرفي عبر وسيلة اللغة والفكرة كأدوات مركزية لخلق المعرفة أو خلق ثقافة محددة أو أيديولجيا محددة يمكن أن تكون جاذبة لفئة عديدة؛ فاللغة لها مفعول السحر عبر كنايتها واستعاريتها ومجازيتها البلاغية والفكرة هي الوسيلة المقنعة التي تجذب لها الآخر لتبنيها، لتلك الدرجة تصبح عنده عقيدة يمارس توجهاتها. لكن ظهور ما يعرف (بالنقد) و(نقد النقد) هو ما يعد خطاب نقدي (وقائي) أمام الخطاب الثقافي ذات التوجهات الأيديولوجية، وهو في حد ذاته لا يخرج من دائرة الأدلجة؛ إذ أنه وارد فيه الانحياز الأيديولوجي للخطاب الثقافي أو لفكرته الخاصة التي يبني عليها دراسته النقدية.

الغرب "المركزية وجدلية الانتخاب"

بعيداً عن المعايير الموضوعية لاحتكام الفنون، تظل (فرنسا الثقافية) على وجه الخصوص من الغرب تحكمها في الآداب الأيديولوجيا والتضاد الإنساني لحضارتها (فكرياً ومعرفياً وعلمياً) والتوافق الثقافي مع ثقافتها المتحررة عن غيرها من الثقافات الأخرى المقيدة بالشريعة الدينية والثقافة العربية على وجه الخصوص المقيدة بالشريعة الإسلامية؛ فمعظم الأقلام الأدبية الأفريقية التي انتخبتها المؤسسة الثقافية الفرنسية هي أقلام تذهب كتاباتها في تيارها الأيديولوجي وتيار ثقافتها المتحررة وما يمكن تصنيفه (بالأدب الإثنوغرافي) ونظرتها للإنسان الأفريقي كإنسان (حيواني) هزيل التفكير؛ فالإنسانية الأدبية (الروائية/القصصية) على وجه التحديد المستمدة من واقع الحياة الأفريقية اليومية هي إنسانية (ساذجة) تحكمها الأمية والجهل والغباء ومحدودية التفكير والقبلية والمناطقية والصراعات الثقافية والإثنية والدينية وأزمة الهوية والفقر والجوع والأمراض الوبائية والأنظمة السياسية والعسكرية المتخلفة المحيطة بها والقانون العرفي البربري (حياتها مثل الصورة المرسومة في عقلية الإنسان الأبيض: قابعة ما بين الجنس والسكر والموسيقى والرقص، والشر والتوحش في حركتها الاجتماعية اليومية) أو حياة خالية من العلمية والتثقف والتحضر (حيوانية: غير منتجة فكرياً لتنال رفاهية ذاتها)! لذلك من هذا المعيار تأخذ أولوية الانتخاب الأدبي داخل أروقة المؤسسة الثقافية الفرنسية والغربية عموماً. ذلك بعكس الإنسانية الأدبية (الروائية/القصصية) الموجودة على وجه الخصوص في كتابات (دان براون) كنموذج التي لها أبعاد فكرية وحضارية وذكاء عالٍ؛ فحينا نقرأ مثلاً عن شخصيات رواية (شيفرة دافنشي) نجد أنها شخصيات بقدرات خارقة العلم والمعرفة والعمق الفكري وهي ما تعكس الجانب الحضاري (الفكري والمعرفي والعلمي) للإنسان الأوروبي؛ فالآداب عموماً هي تمثل الجانب الحضاري للإنسان المعكوس

صورته أدبياً - الكاتب نفسه يدخل ضمن هذه الدائرة من الانعكاس الحضاري؛ إن كان يفكر سياسياً واقتصادياً وثقافياً وأنثربولوجياً وعلمياً وفلسفياً.. الخ عبر الرواية أو القصة أو الشعر - وبعكس الإنسانية التي يقدمها (دان براون) و(هربرت جورج) و(جول فيرن) أحد رواد الخيال العلمي.. الخ سوى كانت إنسانية واقعية مباشرة أو إنسانية مشار لها برمزية كإنسانية (جورج أورويل) في (مزرعة الحيوان) إذا أُنتجت هذه الإنسانية من حضارة أدبية أفريقية لن تجد الاحتفاء بذات القدر للصورة المتخلفة للإنسانية الأفريقية التي يقدمها أديب أفريقي، وفي ذلك قد نجد نموذجاً واضحاً لشخصية (مصطفى سعيد) في رواية موسم الهجرة إلى الشمال (للطيب صالح) وهي شخصية تمثل الحالة الصفوية للمثقف من العالم الذي ينظر له الغرب بالعالم المتخلف؛ أي الذي يتمظهر لنا كحالة حضارية (فكرية/معرفية/ثقافية) موازية للحضارة الغربية ومتحدية لها؛ فأدبياً في الخطاب الأدبي كل تضاد أيديولوجي وتوازي حضاري وانغلاق ثقافي هو يحرم صاحبه من الانتخاب في المؤسسة الثقافية الغربية؛ لذلك من الطبيعي كنموذج أن نجد روائي وقاص مثل (الطيب صالح) خارج قائمة جائزة (نوبل) - فمن جانب آخر الاحتفاء الذي وجدته بعض كتابات (الطيب صالح) مرجعه يعود نسبياً إلى الفراغ الثقافي الذي كان يعيشه الأوربيين ولا زال إلى اليوم وللزمن الذي كتبت فيه وهو زمن ما قبل العولمة أو التكنولوجية الذي صور فيه الطيب صالح (حضارة الريف السوداني) بعكس الصورة النمطية المتخيلة في ذهنية الأوروبيين - ومثل الروائي والشاعر الثوري (دامبودزو ماريتشيرا) الذي طرد من جميع الأماكن النخبوية والأكاديمية مثل كلية (نيو كولدج) باكسفورد بعد كتابته قصيدة (المجتمع الأبيض النموذجي)! حيث يقول (ماريتشيرا) لماذا أفكر أو أكتب وفقاً لما ينتظره الرجل الأبيض؟ لماذا أتصرف مع صديقتي الإنجليزية وفقاً لما تظنه نموذجياً في عقلها؟ لماذا أدخل في مراتبيتكم الأخلاقية فأحترم السلطة الأبوية بالضرورة؟ بالقطع إنني

أقوم بتمثيل دور ما في مجتمعكم، أتوق للنموذج المتفق عليه عندكم، ومع مرور الوقت قد أتلاشى تماماً ولا يبقى مني سوى ما تريدون أنتم، بل وأكثر من هذا فسوف أنتظر منكم بدوري ما أتوقعه منكم!.

فبعد أن طُرد من (نيو كولدج) كتب إلى رفاقه في زيمبابوي:

«طردني هؤلاء المنافقون من جامعتهم البيضاء لمجرد أني عبرت عن أرائي بحرية وأعطوني خيارين إمّا الانقطاع للعلاج أو الطرد ، فاخترت الخيار الأخير، قرار صدمهم في دهائهم المشوه»!

إضافة إلى ذلك أن الإحياء الثقافي للثقافات الغربية عبر الأدب يدخل ضمن معايير الانتخاب الأدبي في المؤسسة الثقافية الغربية، كنموذج لأدبيات الأديب الفرنسي فردريك ميسترال (Frédéric Mistral) ٨ سبتمبر ١٨٣٠ - ٢٥ مارس ١٩١٤ أحد الحائزين على جائزة نوبل للآداب، الذي قاد لإحياء اللغة الأوكسيتانية (لغة أهل بروڤانس) وهي لغة لاتينية يُتحدث بها في الثلث الجنوبي لفرنسا، والوديان الأُكستانية في إيطاليا، ووادي أران في إسبانيا، وموناكو،

حيث كان (ميسترال) شخصية مهمة في حركة فليبريج (Le félibrige) التي هدفت إلى إحياء ثقافة بروڤانس.

فالمترجمين والباحثين من الغرب انتقائيين في اختيار المادة الأدبية والبحثية من أفريقيا؛ تحتكمهم ذات المعايير التي أشرنا لها في بداية مقالنا .. فمترجم مثل (شارل فيرو) الذي يعد أحد المترجمين العسكريين ومن أنشط المهتمين بدراسة وتدوين وعادات وتقاليد الفلكلور الجزائري؛ فقد أدرك أهمية الدراسات (الإثنوغرافية) في ترسيخ الاحتلال؛ لكون تلك الدراسات تمكن من معرفة ذهنية الشعب وتكشف عن تناقضاته الاجتماعية في مسائل (الشرف

والأرض والانتقام وحماية الإنسان والممتلكات.. الخ) وذلك من شأنه أن يغني إدارة الاحتلال عن كثير من (المتاعب) بل وحتى الخسائر التي تنجر عن الاعتماد الكلي على القوة العسكرية، لذلك كانت الدراسات (الإثنوغرافية) ولا زالت أهم العناصر التي تُبنى عليها القرارات والإجراءات الاستعمارية، وفي هذا السياق اعتبر الباحثون (الإثنوغرافيون) أن مجتمع الشمال الأفريقي تحكمه منظومتان قانونيتان إحداهما تقليدية عرفية شفوية وهي امتداد لنظم ما قبل الاسلام ومنها تستمد الجماعة تشريعاتها، والأخرى إسلامية يعمل بها الفقهاء والطلبة، حيث كان (هانوطو) و(لوتورنو) و(ماسكوراي) و(فيرو) من أبرز رواد هذه الدراسات وقد أدركوا قبل غيرهم ما لهذه الدراسات من أهمية ولفتوا نظر قادة الاحتلال الفرنسي إلى أهميتها، لذلك وظف هؤلاء أبرز الكفاءات، وواظبوا على إدخالها إلى (غرف العمليات) فكانت تُنظم لها أيام دراسية يُدعى إليها ضباط الاحتلال وإدرايوه لاستيعاب أي دراسة جديدة تصل إلى مصالحهم، وبذلك يمكنهم متى ما أرادوا توظيف ما تحمله من معلومات في إثارة الفتنة والتحريض وتكريس عوامل ((التفرقة))!.

ولمعرفة كيف يفكر الغرب تجاه أفريقيا معرفة تطبيقية يمكن الأخذ بمفكرة المترجم (فيرو) في بعض الخصائص الحضارية واللغوية والاقتصادية، حيث يذكر (فيرو) في هذا الشأن أنه «لا توجد لدى سكان القبائل الشرقية: أي المقصود بها (المنطقة الممتدة من سفوح البابور الشرقية إلى ضواحي سكيكدة، التي يشار إليها في الدراسات الجغرافية بعبارة قبائل القلّ (Kabylie de Collo) وسكانها من البربر المستعربين المتميزين بلهجتهم بين سائر سكان أفريقيا الشمالية). تلك القرى الكبيرة المكتظّة - مثل ما هو موجود لدى كونفدرالية (زواوة) أو لدى قبائل وادي الساحل وبوسلاّم والبابور– حيث البيوت اللصيقة ببعضها ذات الطلاء الأبيض والمغطّاة بالقرميد، وذلك دليل على شيء من التحضُّر والرفاهية التي هي ثمرة العمل والاحتفاظ بشيء من

الصناعة الحرفية، فمن السفح الشرقي للبابور إلى ما وراء سكيكدة شرقا لا نرى عموماً سوى أكواخ (Cahutes) بائسة من أغصان الأشجار والطين بسقوف من نبات الديس أو الفلين، وفيها يتساكن الإنسان والحيوان، ولا يستثنى من ذلك سوى قلّة قليلة من بعض الموسرين. وضمن هذه الحدود ذاتها تتغيّر لهجة التخاطب أيضا، فهؤلاء وعلى الخصوص الأشخاص دون الأربعين لا يستعملون لغتهم القبائلية بل ولا يفهمونها بحيث وجدنا يقول (فيرو) أن لغة التخاطب عندهم هي خليط من عربية مهشمة (Corrompu Arabe) ومفردات بربرية وكلمات وحروف مقلوبة ومصحَّفة، ولفهم لغتهم بالنسبة لمن يجيد عربية أفريقيا الشمالية لا بدّ من التحادث معهم والاستماع إلى الأحاديث المتبادلة بينهم أياما معدودة وبعدها يكتشف التصحيف والقلب في الحروف الشبيه بالترميز(Code) ، فمثلاً: حرف الكاف ينطَق مثل الشين الانكليزية(Ch) فكلمة عندك، وهي في عربية أفريقيا الشمالية تعني احذر، تُنطَق عند هؤلاء: عندَتْشْ (ândetch).

يُلاحظ أن (فيرو) كمترجم يمكن أن نصنفه كمترجم (اثنوغرافي) من نخبة (الإثنوغرافيا الاستعمارية) يهتم بالتضاد أو التناقض الحضاري والثقافي للشعوب الأفريقية المتنوعة، وله معاييره الحضارية الخاصة والكلاسيكية، فذكره في السياق «يتساكن الإنسان والحيوان» يعري رمزياً النظرة الغربية للإنسان الأفريقي الموضوع ذهنياً في القامة الحيوانية!

فالغرب بصورة عامة له نظرة فوقية لعرقه الآري وإلى أن الشعوب الغربية هي أنقى وأفضل الشعوب حضارياً، فهو يعمل قولاً وفعلاً على مركزة لغته وثقافته وحتى عقيدته الإيمانية التي بشكل أو بآخر تمثل إحدى الأسلحة الاستعمارية الناعمة، بل يعمل على مركزة كل شيء يختص بما ينتجه (العقل البشري)! ففي كتاب (بشرة سوداء وأقنعة بيضاء) لفرانز فانون يشير فانون إلى كيفية تحطيم

المستعمِر التكامل العقلي والنفسي للمستعمَر منذ طفولته، ودلل فانون على كلامه بأمثلة من جزر الأنتيل حيث تصور مجلات الأطفال والأفلام السينمائية الزنوج والهنود الحمر كنموذج للشر والتوحش.

الآن قطر والسعودية يعملان بذات منهجية الغرب في مركزة الخليج العربي، عبر استخدام آلية الرياضة في تمرير مشروعهما الثقافي والحضاري؛ فالصرف السخي في تنظيم كبرى البطولات مثل كأس العالم وشراء اللاعبين من الدوريات الأوروبية الخمسة الكبرى هو مشروع خلفه دولة بحالها وليس مجرد مستثمرين يعملون على التربح من الرياضة (هناك أمراء ورؤساء ووزراء يتدخلون خلف الكواليس في العملية الرياضية)! لكن يبقى هذا المشروع مرهون نجاحه بالتحرر الثقافي الذي يتماشى مع السياسات الثقافية للغرب.

هوامش:

— شارل فيرو(١٨٢٩-١٨٨٨)، بدأ مساره المهني في الجزائر كمترجم وعمره لا يتجاوز ١٩ سنة، وكانت كفاءته محلّ اعتبار، ضابط سنة ١٨٧٣، تولّى منصب رئيس الجمعية التاريخية الجزائرية العام ١٨٧٦، ثمّ قنصلا عامّا لفرنسا في طرابلس العام ١٨٧٧، وفي العام ١٨٨٢ عيِّن قائدا لجوقة الشرف فوزيرا مفوَّضا لفرنسا في المغرب العام ١٨٨٤، هذا الضابط "المكتشف" كرّس حياته للتنقيب في تاريخ أفريقيا الشمالية وتدوينه بروح تملأها الإرادة ومعرفة عميقة بالوسط الأهلي، أهمّ آثاره: تاريخ بجاية.- تاريخ القالة والحوليات الطرابلسية

Pour citer cet article —

Référence papier

— محمّد العربي عقّون, « الإثنوغرافيا "الاستعمارية" : شارل فيرو نموذجاً», Insaniyat / إنسانيات, ٢٨ | ٢٠٠٥, ٥٥-٧٢.

Référence électronique —

— محمّد العربي عقّون, « الإثنوغرافيا "الاستعمارية" : شارل فيرو نموذجاً», Insaniyat / إنسانيات [En ligne], 28 | 2005, mis en ligne le 06 août 2012, consulté le 17 août 2023. URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/5318 ; DOI : https://doi.org/10.4000/insaniyat.5318

— محمّد العربي عقّون

قسم التاريخ والآثار - جامعة قسنطينة.

ما بين الخيال والواقع في أدب الرواية

أولاً: الخيال والواقع في كل منتوج فني هما من الثنائيات الضدية أو المتناقضة جوهراً ولغة والذين لا ينفصلان عن بعضهما البعض من حيث التوظيف الفني لخدمة الواقع والخيال نفسهما (الخيال لخدمة الواقع والواقع لخدمة الخيال والخيال والواقع لخدمة الخيال والواقع)

ثانياً: موضوعياً في أدب الرواية لا توجد حقيقة اسمها (خيال مطلق) ، بل كل خيال روائي هو يرتبط بشكل أو بآخر بالواقع (بما في ذلك الخيال العلمي) أو هناك نسبوية خيالية توظف لصالح الواقع، فكل فكرة بشرية في هذا الكون ناتجة من التفكير في واقعية مسبقة (موجودات مسبقة/معرفة مسبقة) أو من (ذاكرة بصرية/سمعية/مقروءة/محسوسة) كنموذج إلى: أن الشاشة ناتجة من ذاكرة التلفزيون والتلفزيون من ذاكرة الرادي والرادي من ذاكرة (الأصوات/الآلات الموسيقية) والموسيقى من ذاكرة أصوات الطبيعة، كذلك الذي ولد بالفطرة (أعمى) لا يمكن أن تتمظهر في أحلامه صورة بشرية أو حيوانية أو جمادية..الخ بل لا يمكن أن تتمظهر أي صورة كونية في أحلامه مطلقاً، نسبة إلى أنه فاقد للمعرفة البصرية، لذلك من الطبيعي إذا كان فاقد كذلك (للسمع/للذاكرة السمعية/المعرفة السمعية) لا يمكن أن ينتج أية فكرة حياتية أو كونية! إذن هو تلقائياً فاقد (للمخيلة) مطلقاً، الأمر كذلك ينطبق على الروائي الذي مهما (اتسعت مخيلته) لن يخرج من ((الواقع/الواقعية)) لأن من الطبيعي كل نتاج فكرة هي نتاج للذاكرة أو (للواقعية/لا مخيلة بدون واقعية) ، (الكتب السماوية هي الذاكرة الثانوية للبشر بعد ذاكرة الإله) فالذين يعبدون (الأصنام/الحيوانات) إن لم يكن هناك كون أو طبيعة حولهم أو (نسخ بشرية منهم) لما فكروا بالوجود الإلهي أو بفكرة الإله (إذن فكرة الإله هي نتاج الواقعية التي يعيشون بينها)!

فالخيال الروائي أو التفكير إنسانياً وحيوانياً وجمادياً وزمنياً ومكانياً ودينياً وسياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً.. الخ عبر الرواية يمثل أداة إبداعية فكرية مركزية لبنية الرواية وهو لا ينفصل مطلقاً عن الإبداع الأدبي الروائي، لكن يفترض أن نقسمه إلى ثلاثة محاور:

١- خيال مقنع (رواية موسم الهجرة إلى الشمال نموذجاً)

٢- خيال غير مقنع (لا يوجد نموذج روائي كامل، لكن توجد نماذج خيالية غير مقنعة داخل أعمال روائية؛ مثل أن يوصف روائي رجل من قبيلة الهوسا أنه أبيض اللون وشعره ناعم مثل الشعوب الآرية تماماً، وهو الأمر الذي ينطبق كذلك على الخيال المقنع (وجود نماذج خيالية غير مقنعة داخل أعمال روائية مقنعة خيالياً، بذات الكيفية)

٣- خيال غير مقنع مبرر له بفكرة مقنعة لإنتاج خيال مقنع (رواية مزرعة الحيوان لجورج أورويل نموذجاً)

لكن قبل الغوص في شرح هذه المحاور لا بد أن نفهم الاتي:

أن المخيلة الرواية يتمركز تخيلها حول هياكل الرواية الاتية:

١- الشخوص (بشر/حيوانات/آلهة/جمادات (في حالة أنسنتها...)

٢- المكان (الذي له وجود واقعي وبداخله حياة للكائنات الحية/ الذي له وجود وليس بداخله حياة للكائنات الحية والبشر خصوصاً/ الذي ليس له وجود داخل الكون)

٣- الزمان (زمن الماضي/المستقبل) يلاحظ أننا لم نذكر زمن (الحاضر) لكون كل منتوج روائي هو من حديث الماضي (البعيد/القريب/القريب جداً) أو

حديث عن زمن المستقبل (الذي ربما يصبح حاضر إذا تجاوزنا تاريخ الكتابة وصادف وجود العمل الذي تنبأ بالمستقبل في زمن المستقبل)

٤- الحبكة/بنية الإثارة والتشويق

٥- الأشياء (مشروبات/آكل/مركبات/آلات...)

٦- الظواهر بمختلف أشكالها والتي تمثل بشكل أو بآخر جزء من الواقع

* أولاً الخيال المقنع:

إذا أخذنا نموذج رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) نجد أن الطيب صالح اختار فضاء المكان المركزي ليكون ما بين قرية (كرمكول) وهو مكان واقعي له نماذج قروية عديدة في أنحاء السودان الشمالي وما بين (إنجلترا) التي تمثل مكان واقعية كذلك، الأمر ينطبق أيضاً على الشخصيات حينا ننظر إلى شخصية (مصطفى سعيد) إبتداء من اسمها وجوهر شخصيتها نجدها كذلك موجودة في الواقع السوداني/الأوروبي (شخصية المهاجر السوداني المثقف) اسمها موجود أو مألوف مثل كثير من الأسماء العربية في السودان والوطن العربي (مصطفى سعيد) كما الزمان كذلك هو زمن الماضي (أي زمنية الرواية واقعية) .. إذن الواضح إن كل مكونات الرواية مرتبطة بالواقع مع الفكرة الروائية كذلك التي تتناغم من حيث الواقعية مع المكونات الروائية المحورية (الزمكان/الشخوص) .. وهنا بحسب ما أشرنا له ما يمكن أن يجعل المخيلة غير مقنعة هو أن يقدم لنا الروائي شخصيات (كرمكول) و(إنجلترا) بلغات ولهجات غير لغة ولهجة السكان الأصليين (لكرمكول) و(إنجلترا) الأمر الذي يتناقض مع واقعية الرواية من حيث محور فكرتها (صراع الحضارات بين الشرق والغرب) فشخصيات مثل حسنة بنت محمود، ود الريس، ومحجوب،

ومصطفى سعيد (يمثلون الحضارة الشرقية) وشخصيات مثل آن هامند، ومستر روبنسون، وجين موريس (يمثلون الحضارة الغربية) فإن كانت فكرة الرواية تتمحور حول أدب الفيروسات أو الخيال العلمي أو أدب الرمز كنموذج يمكن أن تتبدل روائياً واقعية المكان والشخصيات لخدمة الواقع نفسه علمياً؛ فالفكرة هي التي تبرر للمخيلة.

* خيال غير مقنع:

وهو العكس تماماً للخيال المقنع

* خيال غير مقنع مبرر له بفكرة مقنعة لإنتاج خيال مقنع:

وهنا النموذج الأمثل لشرح هذا المفهوم هو رواية (مزرعة الحيوان) التي تصنف من أدب الرمز، وهي ما اعتمدت على الرمز والايحاء والتشبيه والمجاز، حيث نجد أن خيالها غير مقنع أو غير منطقي من حيث أن يكون أبطالها حيوانات يتحدثون لغة البشر ويعيشون الحياة التي يعيشها البشر بالقوانين الاحتكامية نفسها! لكن حينا ننظر إلى فكرة الرواية

التي تتمحور فكرتها حول عدة محاور (التاريخ السياسي في الاتحاد السوفيتي والصراعات السياسية ما بين الاشتراكية والرأسمالية والفشل الشيوعي من الشيوعيين أنفسهم ومفهوم السلطة المطلقة.. الخ) نكتشف أن شخصيات الحيوانات (تمت أنسنتها) وما هي إلا مجرد رمزيات ترمز لشخصيات بشرية سياسية لها وجود على أرض الواقع .. فالسيد جونز (البشري) يمثل شخصية القيصر المخلوع (نيكولا الثاني) الشخصية الواقعية، والخنزير الذي يدعى (بميجر) هو ما يمثل شخصية المزيج ما بين (ماركس ولينين) ، أما الخنزير الآخر المدعو (بسنوبول) يمثل شخصية (لينين وتروتسكي) والخنزير (نابليون) هو(ستالين) في حقيقته... الخ

ولعل هذا ما يطرح لنا سؤال: هل الروائي ملزم بالبحث المعرفي؟

الإجابة هي: الفكرة الروائية هي التي تحدد إن كان ملزم بالبحث المعرفي أو لا، فجورج أورويل كان ملزم بالبحث عن طبيعة الصراع السياسي في الاتحاد السوفيتي، كما لم يكن ملزم بأن يوظف (أنسنة الحيوانات) بل مخيلته هي التي افترضت ذلك (وضع الصراع السياسي في قالب روائي رمزي). كذلك تقديم شخوص واقعية في مكان واقعي لمناقشة قضية واقعية يفترض أن تكون هناك دقة في البحث من حيث معرفة المرجعيات الثقافية والإثنية والدينية للشخصيات.

حركة القصة القصيرة في السودان ١٩٣٠م — ٢٠١٠م

ورقة بحث قدمت بفعالية جائزة الصالون الأدبي للقصة القصيرة في عامها الثاني ٢٠٢١/١٢/١٧م بمؤسسة شمبات الثقافية الاجتماعية (النيمة).

(من العادة في تنقيب التاريخ لا يُعطى مُطلق الحقيقة) لذا لُزم علينا أن نستخلص ما هو (نسبي) ليمتثل لحقيقة الأحداث التاريخية.

حيث تُعد الأحاجي والقصص والأساطير التي كانت تتناولها الحبوبات في البيت السوداني من البدايات الفعلية أو المؤثرة في نشأة القصة القصيرة السودانية فنياً ونقدياً؛ أي برزت تجربة القصة بصورة جادة بين ثلاثينيات القرن العشرين أو تحديداً بين الفترة من ١٩٣٠م إلى ١٩٤٥م ومن المؤسسين لتلك الحركة على سبيل المثال: بدوي ناصر، سيد الفيل، محمد أحمد محجوب، عبد الله عمر، ومعاوية محمد نور وهو قاص وناقد ومترجم وصحفي يُعد واحداً من أبرز المؤسسين للقصة السودانية ومن رواد النقد والترجمة والقص محلياً وإقليمياً.

وكما هو طبيعي واعتيادي بين كل تجربة إبداعية في نشأتها يظل هناك قصور معرفي وإبداعي وتحديات كبيرة خاصة وعامة تواجه التجربة الناشئة حيث تأثرت مرحلة البدايات التي تزامنت مع نشأة القصة القصيرة بمصر فكرياً وثقافياً بما يصدر لها من الخارج أو من بريطانيا ومصر ولبنان وسوريا تحديداً؛ ذلك نتيجة لغياب الوعي والمعرفة بالواقع والهوية والذات السودانية وما يحيط بها من هواجس ومشاكل عامة سياسية واجتماعية وثقافية ودينية وإثنية..الخ فلم يضيف ذلك الجيل تأثيراً واضحاً على الساحة الثقافية. وهي مرحلة يصف فيها الناقد المصري (فؤاد مرسي) جيل المؤسسين في دراسته النقدية (القصة القصيرة في السودان) بالاتي: بالرغم من أنهم دعاة التغيير

والتجديد في الحياة السودانية، فإن هذا التغيير والتجديد لم يظهر في أعمالهم الادبية بالقدر الذي ظهر به في الأدب العربي أو في بلدان عربية اخرى كمصر والشام، فصراعات المجتمع التحتية أو الفوقية من فكرية وثقافية لا نستطيع أن نلتمسها من خلال أعمالهم.

كذلك من ما كان يعيب تلك التجربة تقنياً هو استخدام (المباشرة) أو (التقريرية) التي لا زالت إلى الآن تشكل معضلة لكثير من كُتاب الألفية الثالثة. وموضوعياً في أنها تمحورت حول سيطرت الخطاب والصورة الدرامية الرومانسية بين حيزها؛ أي لم تأتي بخطاب قصصي يطرح قضايا وطنية واضحة مثل تجربة الاستعمار والتنوير بأهمية السيادة الوطنية أو مشاهد من حركة الواقع السوداني بمختلف شكلياته الحياتية.

ذلك إلى أن أتت المرحلة التي تسمى بمرحلة (النضج) ١٩٤٥م - ١٩٦٥م التي ارتفع فيها سقف الوعي مع بروز فكرة انفصال الحكومة المصرية والتأكيد على الخصوصية القومية والوطنية، فتطور بالمقابل معها شكل القص فنياً وتصورياً ولغوياً وموضوعياً حيث برزت في هذه المرحلة شخصيات قاصة عالجت إشكاليات القصة القصيرة بين مرحلة التأسيس التي نذكر منها علي سبيل المثال: علي المك، ملكة الدار، صلاح أحمد إبراهيم، والطيب صالح الذي تحيز المشهد الأدبي القصصي والروائي فأصبح السفير الحسن أو الشخصية البارزة في نشر الأدب والثقافة السودانية من خلال ترجمة أعماله للغات عديدة مثل الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والروسية..الخ فتراجعت الرومانسية وحلت مكانها الواقعية التي استفادت من حركة الأدب والنقد عالمياً، وهجرة ودراسة البعض من ذلك الجيل بالجامعات الأوروبية. وظهرت حينها أول مجموعة قصصية سودانية في فترة الخمسينيات وهي مجموعة (غادة القرية) لعثمان علي نور الذي اهتم بالقضايا الاجتماعية والاقتصادية.

كما تميزت تلك المرحلة تقنياً في كتابة القصيرة بتوظيف المنولوج والاسترجاع (الفلاش باك) وتصوير البعد الداخلي للنفس البشرية.

أم المرحلة التي يشار لها بمرحلة (التحولات الحداثية) ١٩٦٥م - ١٩٨٥م التي كان أبرز شخصياتها: بشرى الفاضل، حسن الجزولي، زهاء الطاهر، عيسى الحلو، فاطمة السنوسي، مختار عجوبة..الخ هي مرحلة واكبت تطور المجتمع السوداني؛ حيث ترجمت همومه وأحلامه أو تطلعاته الخاصة والعامة. كما تأثرت تلك المرحلة فكرياً بالفلسفة الوجودية التي زاد عليها وعياً انتشار الصحف والمجلات والمنتديات والروابط الأدبية على أنها عرفت ذاك الجيل بالقراءة لترجمات كتب الأدب الروسي والفرنسي والإنجليزي. أضف إلى ذلك أن الانقلابات العسكرية والتطورات السياسية والثقافية علي مستوى المؤسسة أثرت سلباً على التضيق في نشر الأعمال الأدبية فكان البعض الكثير منها حبيس الذات. ذلك برغم ما كانوا يملكونه من حداثة على مستوى السرد الواقعي والخيال العلمي وتوظيف اللغة الشاعرية قصصياً والتجديد على مستوى المفردة وتوظيف الفانتازيا كذلك.

المرحلة الأخيرة من عملية بحثنا هي ما تعرف بمرحلة (الحداثة) ١٩٨٥م - ٢٠١٠م التي سطر ذاكرتها: أحمد المتوكل، أحمد الملك، رانيا مأمون، بثينة خضر مكي، عبد العزيز بركة ساكن، أحمد ضحية، استيلا قايتانو، وجمال غلاب وغيرهم.

ولقد شهدت ظهور للواقعية السحرية التي أخذت طابع سوداني خاص وللمسكوت عنه وللهوية السودانية. كما اتسمت بطابع المقاومة للسلطة القمعية والديكتاتورية والشمولية .. وتأسيس لنادي القصة السوداني في منتصف التسعينيات، وظهور كُتاب كذلك من جنوب السودان يكتبون بالإنجليزية مثل أغنيس لوكودو وجوزيف لوكودو وجون أكوج.

وهي ما تحدث عنها الناقد (معاوية البلال): أنها استخدمت تقنيات حديثة جمعت بين الذاتي والموضوعي، والخاص والعام، والقديم والجديد، كما تفوقت في تصوير هموم الشخصية السودانية.

إضافة إلى ذلك كان هناك حضور على المستوى النقدي لأسماء مثل مصطفى الصاوي، نبيل غالي، وهاشم ميرغني..الخ لكن تظل دوماً معضلة النقد في السودان منذ بداية الحركة النقدية في أوائل العشرينيات من القرن العشرين ترتبط بمدى قيمة المنتوج الأدبي في نسبيته الإبداعية إذ ظل الأدب السوداني دوماً مرتبط في تعريفه بالطيب صالح وأسماء محددة أخرى هي ما استطاعت أن تمتد إلى الخارج الإقليمي والدولي، فالقصة السودانية إذ نظرنا لها من الجانب الفني في الألفية الثالثة على وجه التحديد إلى ٢٠١٠م كان يصاحبها في العادة الاقتراب من الخاطرة والحكاية إلى القصة وتصاحبها اللغة (الاعتيادية) أو (المألوفة) وتوظيف التناص بصورة تُفقد للنص أصالته إن لم نقل أنها تحيل نفسها لتجربة الآخر واستخدام المباشرة، فالنقد بالمقابل بما أنه ينتج نفسه من الحالة الإبداعية من بين عدة أدوات أخرى كلاسيكية وتجريبية إلا أنه لم يطور من ذاته تقنياً ليسهم في عملية التقويم الإبداعي لنص القصة القصيرة إذ كانت معضلة القاص ما زالت إلى اليوم هي ذات المعضلة الفنية التي لم ترتقي بأدواتها الإبداعية نتيجة إلى أن العملية الإبداعية الكتابية الناتجة من مدرسة الفطرة لا المدرسة الاكاديمية للأدب وقصور المعرفة النقدية عن المكتبة السودانية هي ما أسهمت نسبياً في هذا الإضعاف.

أم إذا رجعنا تاريخياً من حيث حركة النقد يمكن أن نجد معاوية محمد نور في أنه يعد أول من أسس فيما يعرف اليوم بمناهج النقد الحديثة (المنهج

الظاهري) ومن المطبقين في أعماله لقواعد النقد الغربية، كما تميز في نقده بالتجرد والموضوعية واستخدام تقنية التحليل النفسي.

الملاحظ كذلك على مر كل تلك المراحل التأثر الواضح بالمورث الثقافي وبالواقع عموماً أو بالعلاقة الشديدة مع واقعية الاحداث السياسية والاقتصادية الطاحنة وأحداث النزاعات الأهلية المتجددة مع تعاقب كل الحكومات المتعاقبة في التاريخ السوداني مما أظهر لنا (أدلجة) سياسية واضحة في الخطاب القصصي أحال القصة القصيرة لأدب (الواقعية) و(الواقعية السحرية) في خصوصيتها السودانية.

دراسة نقدية في رواية (تأشيرة غياب) للروائي السوداني (عماد براكة)

(تأشيرة غياب) الحرية السردية في تيار اللاموضوعية

ليس هناك من ذنب لروح حديثة في الحياة سوف تنال حظها السيء بوجدها على هامش جغرافيا فقيرة..

فما معنى أن يعيش اثنين رومنسيتهم الفقيرة وسط (فنادق) الخرطوم لينسخوا روح سيئة الحظ في أن يأتي وجودها المصادف على هامش المكان!؟

الواضح أن الدافع الغريزي الذي أخلف تناسخ الأرواح هو دافع في جوهره لأجل سيرورة الحياة (غير العادلة)!.

تبدو جملة (غير العادلة) مربكة كثيراً! لكن إذ رجعنا إلى القرآن الكريم سوف لن نجد أي أية توضح (عدالة) الحياة بين البشر! هناك من يملك كل شيء وهناك من لا يملك شيء مع العلم الأخير ربما سوف يكون أكثر اجتهاداً وامتلاكاً للمؤهلات، لكن تبقي الحكمة في ذلك هي (سيرورة الحياة) نفسها، فالمفارقات المادية هي الدافع الجوهري للعمل والمحاولة والاجتهاد.. مقابل الحصول على حياة رخية وأحلام مشابهة..

ربما أن أبطال (تأشيرة غياب) ذهبوا من منطلق هذا المبدأ الفلسفي فخيبوا بنات وطنهم بعد أن مارسوا معهن كل ما يمارسه زوجين عاشقين دون شرعية دينية تتيح لهم ذلك سوى شرعية الحب (الكافرة) التي أمانوا بها ليتزوجوا في الأخير من نساء أوروبيات كافرات (داعرات)! تسامحوا مع الزواج منهن مخالفين في ذلك محفظاتهم الاجتماعية وشخصياتهم (السوية) بدافع البقاء

في مكان (آمن) يحفظ كرامتهم الانسانية وحظ جيد لأولادهم في أن يجدوا نفسهم دون هامش المكان.

تبدأ الرواية بأحداث غريبة ومشوقة تضعها في خانة أدب (الرعب): حيث شخص ليس هو معروف بشاب أو رجل خمسيني أو ستيني أو سبعيني..! من خلال تلميحات طفيفة وردت بين بدايات السرد مع ارتباط العنوان وصورة الغلاف وسؤال ورد على الصفحة الأولى: لماذا كانت تلك العجوز الهولندية تنظر إلي بطريقة غريبة وعجيبة؟ يتضح هذا الشخص أنه لاجئي أفريقي يعيش في أحدى المدن الهولندية، تلاحقه نظرات غريبة (أقرب إلى كونها نظرات عنصرية ضد العرق من كونها شيء آخر يمكن أن يكون ضد إنسان يرتدي فنلته بالأقلب مثلاً) ذلك من الذين كانوا يقتسمون معه القطار، بما فيهم بائع التذاكر نفسه الذي لم يكتفي بقراءة تاريخ التذكرة، أو كم ورد على لسان الراوي: لم يكتفي بقراءة تاريخ التذكرة بل أمسكها بيده وتفحصها جيداً كما لو كان يتوقع تزويراً..!

حتى المدينة التي حطت فيها قدماه دون أحد غيره عند مدخلها من محطة القطارات كانت تبدو ((غريبة)) ومرعبة، يبدو عليها الخلو من السكان والحس الحركي تماماً أو (لا حركة بينها سوى صفق الأشجار المتساقط الذي تحركه وتهزه حركة الرياح) أو هي مدينة ((مهجورة)) لكن لم هي ((مهجورة))!؟ هنا يبدأ سؤال مهم عند القارئ!؟ تبدأ معه مرحلة من ((التشويق)) التي تفنن فيها (الكاتب) بدرجة دقيقة ومتميزة جداً، تضع القارئ في (وطاة جمرة التشويق المعذبة) فالكاتب الحسن هو الذي يعذب قارئه ((بالتشويق)) أو الانتظار للحظة مهمة وفارقة تدفعه نحو الاستمرارية..

لكن سريعاً في مبدأ الصفحات الأولى يتضح أن هذا الشخص هو سوداني (لم يتضح عمره الأكيد) لكن من صورة الغلاف ربما يبدو رجل في مؤخرة الثلاثينات أو أربعيني! أسمه (أشرف) أتى للدراسة في هذه المدينة المرعبة ((المهجورة)) تحديداً - ويقطن بالأساس في العاصمة أمستردام - وقبل أن يلتقي بالشخص الذي من المفترض أن يلتقي به - وهو من أبناء وطنه - في مهمة أن يأخذه لمعاينة الغرفة التي سوف يسكن بها، يمر بشخص (مختل) عقلياً يبدو أنه سوداني أيضاً له قصة مجهولة قادته للجنون.. أو هو في الاساس مثل عشرات اللاجئين المجانين والمشردين في الشوارع الأوروبية؛ بسبب مشاكل أوراق اللجوء أو الاقامة الدائمة أو الفشل في الاندماج وسط المجتمع الأوروبي (هذه كل الاحتمالات الممكنة خلف قصة هذا الشخص).

أتوقف عند اللحظة التي التقى فيها (أشرف الصافي) - كم وضح أسمه الثنائي لاحقاً - بذلك الشخص المفترض أن يلتقي به.. أو كم هو موضح بصورة دقيقة (عثمان فخة).. وعند اكتشاف (أشرف الصافي) عبر (عثمان فخة) نفسه أن هذه المدينة (هجرها) الهولنديين نسبة لتدفق اللاجئين فيها وهي قصة لا تختصر في سطرين أراد أن يعكس بها الكاتب المفارقات الانسانية والعقلية الإدارية عند الشعوب الغربية والشعوب من العالم الثالث (السودانيون) تحديداً، إضافة للصراعات الدائرة بين المهاجرين والأوروبيين (المواطنين الأصل) ، الخدمة التي يقدمها المهاجرين للدولة مقابل حق اللجوء الذي يقدم لهم..

أي أتوقف هنا لأقول أن الرواية عند هذه النقطة تحولت من أدب ((رعب)) إلى رواية ((واقعية)) كلاسيكية ((مبتذلة)) في أدب ما أسميه بطريقتي الخاصة (أدب المهاجرين)، لكن هناك سؤال يبقى مهم عندي: كيف سوف يخلق الكاتب (تشويقه) بعد هذا ((الكشف)) عن المدينة ((المهجورة)) وتلك

النظرات (الغريبة) التي كانت تلاحق (أشرف الصافي) في القطار!؟ أو ما بعد رواية (الرعب) إذ أسميتها بذلك!؟

كنت أنتظر (بتشويق) آخر لأعرف مدى اتساع مخيلة وذكاء الكاتب! مع ابتسامة عريضة شيطانية مصاحبة - يمكن تصورها - تمهد إلى سب الكاتب إن لم ينجح معي.. لكن صراحتاً أن الكاتب فأجاني بمخيلة كبيرة حينا عاد إلى ذلك ((المختل)) وخلق منه قصة أخرى عذب بها القارئ لدرجة بعيدة جداً أو لدرجة أحياناً تكاد أن تكون (مملة) إن لم نقل تماطل فيها الكاتب في تأخير ايضاح من هو هذا (المختل)!؟ خصوصاً في التداعي المفاجئ غير المبرر له لشخصية (نهلة جمال الدين) التي وردت معها جمل طريفة وجميلة مثل: (التقيت أمام هذه القاعة بنهلة جمال الدين ((فتاة خارجة من الواقع))) صفحة رقم ٥١ ، (قلت لنفسي، هذه النوعية من الفتيات، يجب أن يكون المدخل إليها، الدفاع عن حقوق المرأة والإيمان بالمساواة، يجب أن أهلل بشعارات الجندرة) صفحة رقم ٥٣ - ٥٤ فالكاتب الذي يعبي الضحك في كتابته كاتب يدخل بؤرة القلب سريعاً.

أي أن تلك القصة التي خلقت (تشويق) آخر هي برزت في اللحظة التي نطق فيها ذلك ((المختل)) حينا التقى به مرة أخرى (أشرف الصافي):

- أما زلت تكتب الشعر يا أشرف الصافي؟

التفت إليه بسرعة مذهولاً، وقبل أن أختار أسرع سؤال أنفض به غبار الدهشة وأقول له من أنت؟ أو كيف عرفت اسمي؟ وجدته يداهمني حتى في عقر خصوصيتي وعشقي:

- هل علاقتك برباب تاج السر أثمرت؟

صفحة رقم ٣٠

لتبدأ قصة ((التشويق)) الأخرى من هنا في أن يدخل (أشرف الصافي) في صراع طويل مع الذاكرة لمعرفة من هذا (المختل) عقلياً!؟، الذاكرة التي أودعته إلى زمن بعيد هو زمن الدراسة؛ أصدقاء الدراسة وكل من رابطته به معرفة في ذلك الزمن، لكن الذاكرة لم تسعفه في (معرفة) من هذا (المختل) الذي هو الآخر (يعرفه) جيداً وهو من المؤكد أن ما بينهما كانت هنالك صداقة أو معرفة سابقة، لكن أي صداقة أو معرفة تلك وأين تكونت!؟ حتى عاد بمكالمة إلى (عثمان فخة) الذي أخبره بأن هذا (المختل) أسمه (عامر عباس قنديل) دون أن يوضح له شيء آخر يخصه بخلاف القصة التي حكاها له مسبقاً بأن هذا (المختل) ما قاده للجنون هو وفاة زوجته الهولندية واقتلاع ابنه منه عنوة لينشئ في إصلاحية الأطفال ولينشئ هو الآخر في الشارع نتيجة لهذا التأثر (الافتقاد)!.

ولأن أشرف كم يبدو عليه بعض (الذكاء) ربط معرفة الشخص الأكيدة بذاكرة (رباب تاج السر) أي كل ما دار مع (رباب تاج السر)، الأشخاص الحاضرين بحضورها، بما فيهم الأشخاص الذين يحضرون جلسات الأنس مع بائعة الشاي، منبر المثقفين بالجامعة.. لمعرفة إن كان (عامر عباس قنديل) واحداً منهم.

أعتقد هذا (تصور) ذكي جدا من الكاتب (أي هو يعرف ماهية إدارته للحبكة بذكاء عالي).

لكن قبل أن أذهب إلى النقطة التي عرف فيها (أشرف الصافي) من هو هذا (المختل) وبأي طريقة!؟ لا أنسى اللغة الجيدة التي استخدمها الكاتب في السرد مع استخدام (العامية) المصاحبة في (الحوار) التي أرد أن يؤكد بها ((واقعيته))

إن لم نقل أراد أن يجعل من مشهده قابلاً بطلاقة للمصداقية.. وهو ما يمكن أن نطلق عليه (ادمان) وقعت فيه الرواية السودانية ((ادمان الواقعية)) وهذا ما يقودني إلى قراءة أخرى في أن على العموم الرواية لم تأتي من حيث الفكرة بما هو حديث في الرواية (السودانية) رغم الأدوات الكبيرة التي يتمتع بها الكاتب، فأظن إذ واصل الكاتب في نهجه الأول بأن يبدأ العمل كرواية تصنف في أدب (الرعب) مع وضع المضمون (التعرية السياسية) في قالب (فيروس) ضرب تلك المدينة (المهجورة) لأصبحت الرواية رواية عالمية بامتياز، بدلاً من هذا التناسخ أو الابتذال (الهجرة ومعانتها: أحزانها وأفراحها، مكتسباتها وإفتقاداتها، حنينها ونسيانها..)، أضف إلى ذلك المحاولة ((التسويقية)) الواضحة للعمل عبر تناول وابتذال ((الجنس)).. أي ذاكرة ممارسة (رباب تاج السر) للجنس مع أ(شرف الصافي) التي لم يكن لها أي تداعي لتداعي ذاكرة الرجل المختل (عامر عباس قنديل)!! كذلك ذاكرة ممارسته للجنس مع ابنة خالة (رباب تاج السر) المدعوة (بهاجر) ، ذاكرة اغتصاب (نهلة جمال الدين) وتدخينها للبنقو، ذاكرة ممارسته للجنس مع (سلافة).. فلا أظن حتى أن مبرر الكاتب الذي برر لذلك في صفحة رقم ٧١ (..واكتشف ان من السهل تدفق الذكريات التي لم تكن هي المقصودة، مثل شخص يبحث بقلق داخل حقيبة قديمة عن شهادة ميلاده المفقودة وبالصدفة يعثر على أشياء أخرى تدهشه)! وهو ما نلخص له في الاتي: أن (محاولتك لتتذكر شيء قد يستدعي شيء آخر لا علاقة له بذلك الشيء) هو كافي أو مقنع لهذا التداعي، بل هي محاولة (فاشلة) من الكاتب ليظهر (موضوعيته) الروائية.

ولعل هذا ما يعيدني إلى شيئان: الأول تاريخ الطبعة الأولى للعمل؟ وهو ما أتي في العام ٢٠١٦ (دار الحضارة للنشر/القاهرة) والثاني هو الانتفاضة الأدبية الكبيرة التي حدثت في السودان بين بدايات الألفية الثالثة إلى العام ٢٠١٧ - مع لحظة (حظر) رواية (كرنك ناكومة) لمصعب جبارة - ببروز كُتاب عدة في

أدب الرواية والقصة القصيرة - في زمن حكومة الإنقاذ تحديداً - حيث برزت ظاهرة أدبية مثيرة للنقد تناسخت بصورة رتيبة في الأدب الروائي والقصصي وهي تناول ((الجنس)) كعميلة (تسويقية) أكثر من كونها قضية تكمن أهمية طرحها في حاضر ذلك الزمان أو تتماشى مع أحداث العمل الفني الروائي، خصوصاً بعد ظاهرة الحظر من المصنفات الأدبية لبعض الأعمال التي صنفت خادشه للحياء العام ثم نالت شهرتها الواسعة من بعد، بل هذا الأثر وصل لبعض الكُتاب الشباب - ما بعد ٢٠١٧ - بأن تضيع فكرتهم الأساسية وسط العمل بابتذال ((الجنس)) أو هم في الأساس بلا أدنى فكرة، أو قد استغلوا - ميزة الحظر - التي أصبحت ميزة مهمة من لا ميزة - (لتسويق) أعمالهم.

أيضاً على العموم ليس هناك من كاتب سوف يقدم لك اعتراف واضح بأنه تناول الجنس كمحاولة ((تسويقية)) وإن اتضح ذلك في العمل بصورة واضحة جداً مع ربط ذلك بالأحداث المحيطة (الحظر) كعميلة تؤكد لذلك! إنما سوف يستخدم لك ((المراوغة)) في التهرب بمناقضة من هذا الفعل ((التسويق/التناسخ)) مستفيداً من لغته الأدبية والضعف النقدي عند الغالبية العظمى من القراء.

خلفية الرواية من العنوان والغلاف وبدايات السرد تكشف أنها تتمركز حول مناقشة الهجرة، لكن في عامة العمل لم تتناول الرواية قضايا الهجرة بالشكل الدقيق اللازم المتوقع بخلاف تناولها لرحلة (عامر عباس قنديل) من مالطا إلى إيطاليا، بل أن هذا المضمون ضاع وسط ذاكرة (رباب تاج السر) التي لم يكن لذاكرتها كل هذا التداعي المبتذل (الممل)، ذاكرة (نهلة جمال الدين) و(أنكا فان درماين) وأحداث أخرى عديدة يستشعر معها القارئ كأن الكاتب أراد أن يقحم كل ما كان يخطر في باله لحظتها أو في لحظة (تدوين العمل)،

فأحياناً يقحم مشاهد عن أشخاص يتظاهرون فجأة داخل العمل ذلك دون أي مبرر واضح لهم يتماشى أو يترابط مع الأحداث أو حبكة العمل وأحياناً يعود إلى ابتذال (رباب تاج السر) نفسها بشكل مفاجئ ثم يأتي بذاكرة أخرى لمشهد آخر يضع به القارئ في حالة من (التشتت) خاصتاً في المتداخلات السردية المفاجئة للراوي (ما بين الراوي العليم (الرئيسي) وهو أشرف الصافي وما بين عامر عباس قنديل (الراوي الثانوي) الذي يمرر له الراوي العليم السرد ليحكي أحياناً بلسانه وأحياناً أخرى بلسان الراوي العليم).. كل ذلك يعد أغلبه مجرد ((حشو)) أو انعدام ((للموضوعية)) أو افتقاد ((لبوصلة الفكرة)) داخل الرواية التي كان يمكن لها أن تكون (نوفلا) قصيرة جميلة تتضمن الأحداث الموضوعية المهمة التي تخدم العمل، فليس هناك من عيب أو اعتراض في تناول الجنس (الذي سيطر على العمل) إذ تم تناوله (بموضوعية) تتماشي مع الأحداث لتصبح مترابطة أو (متوازنة).

(الجنقو مسامير الأرض) لعبد العزيز بركة ساكن نموذجاً في (الموضوعية)، أي تلك هي الحياة الطبيعية للجنقو (ممارسة الجنس، ارتشاف العرقي، تدخين البنقو..) فالحياة (حياة الجنقو) بكل أشكالها، أفراحهم، أحزانهم، أحلامهم، آمالهم.. هي المحور الذي تمحور حوله العمل كدارسة أنثروبولجية كم أوصفتها احدى الناقدات السودانيات التي لا أستحضر اسمها جيداً، مُستخدماً فيها الكاتب التصوير الدقيق لكل تلك الحياة مع مضمون مهم هو (ثورة الخراء) أهم ما يكمن في العمل، وذكاء كبير من الكاتب في أنه لم يخلق ((بطل)) واحد بين (الجنقو) ليعطي في ذلك بالمقابل حرية لنفسه في تناوله للمشاهد المتنوعة المختلفة من بطل إلى آخر ، من شخصية إلى أخرى ، من زمكان إلى زمكان آخر..

كذلك من ذات الناحية قد نأخذ رواية (الرجل الخراب) كمرجع (لتأشيرة غياب) - إذ أخذ الكاتب منذ البداء بذلك - في توظيفها (المنطقي/الموضوعي) للجنس ولتناولها للهجرة بالصورة الدقيقة التي اشتملت على نواحي عديدة من اشكاليات وهواجس الهجرة، أي أن حبكتها في الأساس هي تكمن في المفارقات الثقافية الدينية ما بين الشرق والغرب التي أولدت صراع الآب الشرقي المسلم (حسني درويش) في عدم تسامحه مع فكرة أن تمارس ابنته (ميمي) الجنس مع (توني) الصديق الذي اقترحته زوجته النمساوية (نورا شولز) كمعالجة لمشكلتها الاجتماعية أو تحديداً (وحدتها) ، ذلك بدافع شرعية أخذتها (نورا شولز) من (الثقافة المبنية على الحريات شبه المطلقة عند الغرب) في أن تمارس ابنتهما (ميمي) التي نشأت وترعرعت وسط تلك الثقافة ((الجنس)) مع صديقها الجديد الذي لا يؤمن بالرسل (توني).

فهنا تكمن (الموضوعية) التي تذهب بقدمين عند بركة ساكن.

(الخبز الحافي) لمحمد شكري يمكن أيضاً أن تؤخذ كمرجع لمعالجات عديدة، إذا صنفنا (تأشيرة غياب) من أدب (السيرة الذاتية) الذي يتيح حرية مطلقة في أن يتناول الكاتب كل تفاصيل حياة بطله بما فيها ممارسته ((للجنس)) نفسه، ففي (تأشيرة غياب) لم تكن السيرة الذاتية لشخص واحد بل هي كانت (لشخوص) عدة وهذا على ما أظن هو ما أحدث خلل كبير في العمل أو في أن يحدث (تشتت) داخل ذهنية القارئ، خصوصاً وسط (تشابك/تشابه) الأسماء وتعددهم داخل الشخصية الواحدة: عامر قنديل، سامي قنديل، عامر درويش، سامي ابن عامر قنديل، عامر عباس قنديل...

بصورة مفاجئة مني سوف أعود للحظة التي عرف فيها (أشرف الصافي) ذلك (المختل) المدعو (بعامر عباس قنديل) لأجعل منها من وجهة نظري الخاصة: اللحظة الختامية للعمل، أي العمل الفني (الإبداعي) انتهى من منتصف الرواية

عند اللحظة التي عرف فيها (أشرف الصافي) أن (عامر عباس قنديل) هو العاشق الآخر (لرباب تاج السر) الذي كان ينافسه على اكتساب عشقها.

ولو أن الكاتب حاول أن يستخدم ميزته الأولى بتعذيب قارئه (بالتشويق) في أن يسرد القصة الكاملة للمرأة العاهرة التي تعمل في احدى البارات الهولندية (أنكا فان درماين) ثم في آخر الأمر يكشف أنها زوجة (عامر عباس قنديل) كمماطلة كبيرة مماثلة لمماطلته الأولى في الكشف عن (عامر عباس قنديل)، لكن بالنسبة لي كقارئ - لعين - توقعت بصورة أكيدة منذ اللحظات الأولى التي عشق فيها (قنديل) هذه المرأة الهولندية أن تكون هي زوجته التي يقال أنها توفت دون معلومات واضحة وأكيدة عن أسباب الوفاة.

* فوق كل ذلك سوف أقول الرواية ممتعة من حين إلى آخر، لقارئ (صعلوك) لا يُستعبد إعجابه الشديد بشاعرية (أبو نواس).

دراسة نقدية في رواية (شوق الدرويش) للروائي السوداني حمور زيادة

،، أول أداة للنقد أن تجرد الكاتب عن عمله، مكانته المرموقة، احصائيات جوائزه، جمهوره، صداقته الحميمة.. ثم دع العمل بمثابة جريمة تريد التحقيق فيها،،

(شوق الدرويش) ما بين تشريح الهوية الانسانية وتعرية المشروع الاسلامي للدولة المهدية تضعنا أمام (تساؤلات) و(تأويلات) عدة أهمها استنتاجية الحدث الواقعي في التاريخ البعيد (المتناقل / المتجدد) إلى الحاضر بحقائق بعضها زائف وآخر واقعي، وآخر تخيلي (داعم / مكمل) للحقيقة يستنبط نفسه من مرجعيات متعددة مختلفة أو متفقة في بعضها لخلق صورة تقريبية للحقيقة، من كل ذلك يمكنني أن أطلق عليها بالرواية (التسأولية) أو (التأويلية) أو كل ما هو تاريخي قابل (للتساؤل) أو (التأويل) كحبكة بوليسية أمام قارئ (قاضي) يستعجل الحقيقة عند كاتبه..!

* أقصد (بالمتجدد) المعلومات التي تظهر حديثاً من المؤرخين المنقبين في التاريخ.

وهنا من الوهلة الأولى يتبادر إلى ذهني سؤال أستنبطه من تغيُرات الزمان الذي من العادة تصحبه تغيُرات في العادات والتقاليد و(اللهجة/اللكنة) أو مفردات بعض اللغة أحياناً، كمثال في ذلك كلمة (بالجابس) وهي كلمة مستحدثة في العامية السودانية تعني في الفصيح (بالخفاء/بالسر) كان يقابلها في التاريخ القريب البعيد قليلاً في العامية نفسها (بالكتامي/بالدس): هل لغة الحوار التي استخدمها الكاتب هي فعلاً اللغة اليومية المتداولة في زمن الدولة المهدية!؟

كمثال مصطفى شاكر يتحدث إلى بخيت منديل بهذه اللغة (انت مش معقول يا بخيت. يخرب عقلك يا راجل.) صفحة رقم ٢٢٠.

أم هي ابتداع من الكاتب أراد أن يخلق به تصور تقريبي أو (حيادية) لواقعية اللغة!؟

و(كان يأكل عصيدة) صفحة رقم ١٨. من أين استند الكاتب على أن في ذلك الزمكان كان الإنسان يأكل عصيدة!؟ من المرجع النظري أو السمعي أو (القرائي/القراءة)!؟

ما أريد أن أوصله من هذه الأسئلة أن التاريخ الذي يسرد باعتماد وثائق مكتوبة أو مسموعة أو مقروءة من كُتاب لم يشهدوا الأحداث بعين ذاتهم هو تاريخ يخلق تصور نسبي للحقيقة، ليس مطلق قابل (للتأويل).

من هذه الحيثية تظهر لنا خفايا ابداعية في كتابة (الرواية التاريخية) يمكن أن يحددها القارئ (العارف/الدقيق) في الواقعي والمتخيل: فالكاتب الجيد هو ما يسد الفقرات غير الموثوق بمدى صحتها بالمتخيل ليخلق مزيج ما بين الواقعي والمتخيل مبتدعاً في ذلك صورة تاريخية ماثلة للحقيقة أو قابلة للتصديق، أي كل ما كان هذا المزيج مخرجاً لصورة ماثلة للحقيقة كل ما كان هذا انعكاس لإبداع الكاتب (المخيلة الجيدة للكاتب) ولعل هذا ما أجاده حمور زيادة في الغالب من حيثيات استخدامه لغة حوار (وسطية/محايدة) هي اللغة (الفصحى) ومن أخرى عديدة القارئ المطلع على مراجع تاريخية متعددة يمكن أن يحدد زائفة التاريخ السوداني في المنهج التعليمي ١٩٨٩ - ٢٠٢١ وحقيقتها النسبية الكبيرة في (شوق الدرويش) لكل ذلك أقول بأن رواية مثل (شوق الدرويش) يجب أن يتم إدراجها في المنهج التعليمي الجامعي لطلاب الآداب والتاريخ، بخلاف ذلك تميزها في أنها تمثل عمل فني (أصيل) من حيث

اللغة والبناء الروائي والابتداع الخيالي في التصور الزمكاني بل أنها يمكن أن تمثل بداية (لامتداد) إبداعي آخر وليس هي (امتداد) لبداية أخرى أو يمكن أن نطلق عليها (الرواية التي توثر ولم تتأثر).

أعود إلى (المراجع التاريخية) التي يتخذ منها القارئ الحقيقة لأقول أن تعددية (المراجع التاريخية) هي دوماً ما تخلق الصورة التقريبية للحقيقة وهذا ما يعتمد على ذكاء أو سلامة استنتاج القارئ في تجميع الصورة النسبية الكبيرة للحقيقة -من هنا وهناك - أو هي عملية أشبه بالتحقيق الجنائي، أي (القاضي) الذكي من خلال أقوال ((الشهود)) يستطيع أن يخلق التصور الصائب للمشهد، لذلك ورد في سورة النساء (فاستشهدوا عليهن أربعة منكم) أية رقم ١٥ أن جريمة الزنا لا تثبت صحتها إلا بشهادة ((أربعة)) شهود، أي لم يقول شهادة واحد فقط، فهي إشارة لأهمية التعددية المرجعية (لتفكيك) التصور (الحدث/المشهد) ، هذا من جانب إن كان التفسير للآية يأخذ أبعاد أخرى.

وإن كنت دقيقاً للحد البعيد لن أتجاوز احدى حوارات المساجين، حينا قال أحدهم: (أقضي حكم ثلاثة أشهر لأني دخنت التمباك) صفحة رقم ٢٩

(دخنت التمباك) هل التمباك يدخن!؟ أم هو خطأ مطبعي!؟ أم أن كلمة (دخان) في ذلك الزمكان يجيز نطقها مع التمباك!؟ لعل الأخير ما يعيدني إلى أسئلتي الأولى حول اللغة في ثوابتها ومتغيراتها ما بين التاريخ والحاضر.

أيضاً لا يمكنني تجاوز: قال له الخواجة:

- أنت تعمل لبلدك. هل تطلب من بلدك نقوداً؟

ما بين صفحة رقم ٢٠ إلى ٦٨ لا أستحضرها جيداً.

في الحقيقة هل هذه لغة الخواجة الأصل!؟ من الأفضل كان للكاتب أن يخلق تصور عن الخلفية اللغوية للخواجة أو يكتب:

قال له الخواجة بلغة عربية مكسرة.. أو بغلة فصحى خالصة..

لكن في صفحة رقم ٦٩ عاد الكاتب ليعدل من خطأه: ذلك في الحوار الذي جرى ما بين بخيت منديل و((الخواجية)) ثيودورا التي قالت له:

- ذهب الكاثوليك غرباً إلى ((أباضة)) وبقينا نحن في الخرطوم.

- الأُبيض.

- ماذا

يضحك

- مدينة الأُبيض، لا ((أباضة)).

(التقريرية) في الرواية كان لها حضور واضح لا أقول عليه (معيب/خاطئ) مستخدماً في ذلك الأداة الكلاسيكية للنقد التي تحرم هذا الأسلوب (التقريري) في العمل الفني الروائي، بل أجد أن (التقريرية) في الرواية التاريخية (متناغمة) مع طبيعة التجنيس الأدبي (الرواية التاريخية) أو هي أسلوب (لازم/جائز) في تناول الأحداث التاريخية التي تستدعي مثل هذه اللغة، فلا أظن هناك لغة يمكن أن تحل - مثل اللغة الشاعرية أو النثرية - مكان اللغة (المقالية/المقال) لكتابة الاحداث التاريخية (التي تتناول السيرة الذاتية) على وجه التحديد، ولعل هذا ما لجأ له حمور زيادة في سيرة (إبراهيم ود الشواك) صفحة رقم ٥١ إلى ٥٥ وصفحات أخرى لسيرة أخرى. أي أم أن تحرم من قبل النقاد في العامة (الرواية التاريخية) أو يظل ذلك الأسلوب عامل مهم يخدم العمل الفني الروائي

(الرواية التاريخية)، فالتاريخ من العادة والأفضلية يكتب باللغة (المقالية/المقال) وما ذلك الابتداع في الرواية إلا ظاهرة فنية ظهرت مع الحركة التجريبية في الرواية، (الرواية التاريخية) نفسها ظهرت كظاهرة أدبية مع والت سكوت (القرن السادس عشر) أول من أدخل هذا الجنس الأدبي بين الرواية. أم الفن عموماً هو ليس عملية (روتينية/نمطية) كشروق وغروب الشمس اليومي (الروتيني) يتحجر في إطار الكلاسيكيات الابداعية.

* هرمان هسه مرجع لإقحام (التقريرية) تماشياً مع فكره العقائدي (التشكيكي).

استخدم الكاتب أداة أدبية غير سائدة في العادة بإن يعكس الأبعاد النفسية والذهنية والفكرية للشخوص عبر لغة الحوار الذي كاد أن يطغي على لغة السرد، متجاهلاً في ذلك التمهيد للشخوص أو خلق مساحة سردية واسعة لهم يفرضون فيها ذاتهم عبر لغة السرد أو (المنولوج) وإن كانت هذه ميزة حسنة في أنها تمثل مهرب من لغة (المباشرة) إلا أن الطغيان على لغة السرد قد يفرض حالة من (الرتابة) عند القارئ (العادي/الملول) في خاصية التوقف و(التفكر) في الردود والأسئلة الحوارية التي تحمل لغة نثرية ورمزيات ترمي إلى أبعاد أخرى غير موضوعية ربما تمثل صعوبة في (التفكيك) عند القارئ العادي، مثلما ورد في الاتي:

- طبعهم الغدر. متوحشون، لكنهم كحيوانات المزرعة. فكوني الراعي لخراف الرب السوداء.

صفحة رقم ١٣٢

أي هؤلاء الناس غدارون، متوحشون، لكنهم في ذات الوقت مسالمون تشتد سلميتهم لدرجة الشفقة عليهم التي تحتاج منك الرعاية، إذن لا تخافي..

(لخراف الرب السوداء) ! المقصود بالخراف هنا: (العبيد) بحسب المجريات العامة للأحداث داخل العمل، (السوداء) ! وصف دال على (العبودية).

لعل ذلك ما يمكن أن نسميه البناء الهرمي أو الهندسي في العمل الروائي الذي يقبل فيه التجريب أو الاستحداث الذي يضيف للنقد نفسه.

أتوقف عند التصوير الخاطئ للطبيعة أو العادة البشرية (واضعاً نفسي في خانة القارئ الدقيق) وهو ما ورد في هذا الحوار:

((همست)) له بصوت حرصت أن يسمعه الشاويش:

- لا يرهبك بهرج ما يرتدي. انه فقط فرج الله عبد شيخ الجزارين في السوق. كان عبد سوء ما عاش هنا. ثم هرب قبل عام. ظنوه غرق النيل. ليته كان. إن دعته نفسه لإظهار سيادة عليك فذكره من هو. إن ظهره ملئ بآثار سياط أسياده.

صفحة رقم ٢٠

((همست)) ! من العادة البشرية أن ((الهمس)) لا يحمل كل تلك ((الإطالة)) ، بل في الغالب يكون على حدود الكلمتين أو الثلاثة أو فلنقل عشرة، خصوصاً مع الموقف الذي يحمل (عداوة) كم هو في ذلك الموقف أن مريسيلة حينا ((همست)) إلى بخيت منديل كان ذلك وسط (عدو) متوحش! (فالعدو) من العادة لا ينتظر (عدوه) الآخر ((بالهمس)) كل تلك المدة.

هنا قد أطلق على المشهد أنه مشهد فاق الحد الطبيعي (للواقع) الذي لا يقبل (التصديق).

تطرقت الرواية بصورة شبه شاملة على تعرية الفساد السياسي والاخلاقي والجهل والعبودية في الدولة المهدية، فالمهدية هي نموذج (للشر) في أقبح تجلياته وبشكل أو بآخر هي نموذج للحركات الارهابية اليوم (داعش/بوكو حرام) التي صنعت بأيدي غربية لخدمة أجندة استعمارية أو كفكرة ذكية تؤخذ منها الشرعية الدولية باختراق سيادات تلك الدول كظاهرة للاستعمار الحديث.. ولعل هذا ما يعيدني إلى ذاكرة (الجنجويد) كمليشيات تمارس جرائمها ضد الانسانية لوضع حكومة الخرطوم أمام المحاكم الدولية في حالة (التجني). أو هي فكرة أشبه بفكرة الحرب بالوكالة لتبرير موقف الفاعل الأصل (الواقفين خلف الاحداث الاجرامية).

فالدولة المهدية هي: فهم الدين بالصورة الخاطئة، الاسياد (النخاسين)، استغلال النساء جنسياً وانسانياً كآلات بشرية خادمة، ختان النساء، ممارسة الدين عادة وليست عبادة.. (فمهدي الله) بينها هو الرسول الذي لم يوحي به الله لكن هو في نظر كل (درويش) قد يكون الله نفسه الذي يطلب منه إطالة العمر والهداية للجنة الأخرة..

ثيودورا المرأة الحكيمة التي رفضت آكل لحم الغزال رحمتاً وإشفاقاً على الطريقة التي ذبح بها لم يعجبها هذا الدين مطلقاً (دين مهدي الله) ! لكن ثيودورا إن اطلعت على الدين الاسلامي لم قالت ذلك أو قالت أن ذلك الدين لم يعجبها، لكن الفعل المناقض لأمر الدين هو ما فعل بها ما فعل.

أم (البرابرة) إن كان لهم ((عقل)) لحرروا نفسهم من تلك العبودية الدينية.

ربما أن الرواية تناست الجانب المشرق (للمستعمر الانجليزي) وارتكزت على الحقبة التاريخية للاستعمار التركي المصري ١٨٢١ - ١٨٨٥، ولم تباشر في التعرية الكبيرة (للمهدية) تماشياً مع العمل الفني الروائي، لكن سوف أخلق هنا ملحقاً للقارئ (الدقيق) المهتم بالتاريخ مستعيداً ذاكرة ما قالته (احلام حسب الرسول) في جزيئة بسيطة وردت بين احدى الحوارات الصحفية وهي شخصية ليس مؤكداً مدى حقيقتها إن كانت شخصية واقعية أو روائية خيالية!:

..ماذا قدمت (المهدية) للسودان ... أهانوا المواطن إهانة يومية ومتعمدة وتعاملوا بعنصرية وعنهجية ضد أبناء الشمال .. حاولوا خلق توازن عرقي في المركز قصراً بنقل أناس من غرب السودان إلى امدرمان بالقوة والعنف (رغم رفضهم)!

أدخلوا البلد فى حقبة من الدروشة والغيبيات الدينية والدماء والفقر والجوع واحتقار بدوى أرعن للمرأة السودانية واعتبارها مجرد أداة للمتعة الجنسية .. تخيل أنهم أرادوا هزيمة مصر بواسطة جيش جائع مما يدل على غباء عسكري شنيع وكانت مجزرة يتحملون هم تبعاتها .. لم تقدم (المهدية) أي إنجاز على الأرض سوى خرافة (السيادة الوطنية) .. لم تقدم غير الصلوات الاجبارية ومن كان يتخلف عن ذلك كان يتم جلده جهاراً أمام الناس - أي مذلة وأي عار هذا - .. هذه هي انجازات الوطنيين في بلدي .. ومع ذلك مطلوب مني أن أشاهد كلية غردون التذكارية والسكة حديد ومشروع الجزيرة وشارع النيل والقصر الجمهوري ومباني كل الوزارات والبنوك ومشاريع الري المختلفة وتخطيط الخرطوم وبحرى وامدرمان - قبل تدميرها بواسطة عصابة الأحزاب فيما بعد - والكباري المختلفة ومجموع القوانين العلمانية الرائعة التي شرعها المستعمر

والتي تحترم حق الانسان والحيوان .. مطلوب مني بعد كل هذا أن أقول للطلبة عندي في الجامعة أن الانجليز هم مجموعة من اللصوص والاوباش .

أفزع لو تخيلت فرضية أن دراويش (المهدية) قد انتصروا في (كرري) وهزموا الانجليز .. تخيل كيف سيكون الوضع ؟ ونحن نلبس جلابيب مرقعة وسبحة ضخمة تتدلى من أعناقنا ويتم (طهور) أي أجنبي متواجد في الوطن مثل ما فعلوا مع (سلاطين باشا) ومن يتعاطى التمباك (تبغ شعبي) يتم جلده وسجنه.

الانجليز هم أصحاب الفضل في التنوير والتثقيف العقلاني والحداثة للعقل السوداني ويجب الاعتراف بذلك .. معهم وبهم عرفنا معنى أحبار المطبعة.

دراسة نقدية في رواية (سيمفونية الجنوب) للروائي والكاتب الصحفي الشادي (طاهر النور)

السيمفونية هي (مؤلف موسيقي يُكتب في العادة لأجل الأوركسترا، وترجمتها في العربية هي الإنشاد الجماعي) وبمضمون محتوى الرواية هي الفرح، النشوة، الجمال، الحب، الرقص، السعادة، أو ((السلام)) محور رسالة العمل.. الجنوب المقصود به (جنوب تشاد). وهنا منذ البداية لم أتصالح كقارئ مع العنوان إن كان العنوان غير متصالح مع طبيعة رسالة العمل (السلام بين الشمال العربي (المستعرب) المسلم والجنوب الأفريقي المسيحي/ المتعدد الديانات التقليدية الأفريقية) خصوصاً أن الرواية بها تصوير دقيق طرح رسالته برمزيات ومجازيات أكثر من كونها رائعة من خلال صوت بطلة الرواية (مريم/مريام): وهي أن (مريام) تتعايش بسلام مع الطبيعة! مع الإنسان ((الآخر)) ، الحيوان ، الطيور ، السحالي ، الحشرات ، الأشجار.. أي في مفصل من السرد حينما شاهدت (مريام) جزع شجرة المانجو (مكسور) - والذي قالت عنه "لطالما احتضنني" صفحة رقم ٨٦ - قامت بجلب حبل مفتول من السعف وبعض عيدان الجريد اللينة للملمته أو ترميمه.. أيضاً حين تشاجرت (مريام) مع صديقتها (شينزون) وطلبت الأخيرة منها (السماح) سامحتها (مريام) على فعلها ببساطة أو دون تردد:

توقفت شينزون وقالت:

- حسناً أنا أعترف. هل تسامحيني؟

- أجل أسامحك

صفحة رقم ١٩٧

هنا الرسالة الواضحة المراد توصيلها من الكاتب (أن الإنسان المجرد عن الشر بفطرته (طفولته) لا يلحق من خلال ضغينته أو مشاكله مع الآخر خسائر في الأرواح، الدم.. بل هو متسامح بفطرته أم بعد ذلك يمكن أن يتحول في مرحلة بلوغ الوعي والرشد لشيء آخر..) وهذا ما تأكد في مقتل لاك تانيكه أو صاحب الأتان (الكبير العاقل) للطفلة (شينزون) نفسها..! أو ما يتأكد عموماً في فعل الحرب (الحرب لا يوقد نارها جاهل/طفل).

لكل ذلك تمنيت أن يكون العنوان ((محايداً)) وهو (سيمفونية الجنوب والشمال) أو (ذاكرة الأشياء الجميلة الحزينة).. لكن ربما أجد المبرر للكاتب من خلال إيضاحات السرد الذي ورد فيها أن الجنوب هو السعادة والجمال والرقي.. (الجنوب ليس منفى ولا سجناً، إنه سيمفونيات سعيدة) صفحة رقم ٣٢١ والشمال هو الفقر والبؤس والقبح.. (عندما أعود إلى الجنوب، سأحكي لابنتي مريم، كيف أن الحياة صعبة في الشمال) صفحة رقم ٣٢٠ وهذا ما يظهر نوعاً من ((انحياز)) الكاتب المبرر.

أم بمختصر الحديث تحدثنا (سيمفونية الجنوب) برمزيات ومجازيات مدهشة: أن الإنسان يولد مجرداً من الأيديولوجيات والتميِزات العنصرية ثم يصبح بالتكوينات الاجتماعية شيئاً آخر: قاتل، مجرم، سارق، مغتصب، كاذب، منافق.. أو صالح التي تشمل كل ما هو صالح أو (خيري/خير). أو مثلما يقول الشاعر الجميل جبران خليل جبران (لَيتني طِفل لا يكبر أبداً ؛ فلا أُنَافق ولا أُ ُراهنْ ؛ ولا أكره أحداً ..!)

من منطلقات أو بدايات السرد يلحظ القارئ الحركة السريعة للسرد أو التنقل السريع ما بين مشهد وآخر ما بين بداية ونهاية أخرى مثل (رسم لقصة داخل قصة) ذلك دون أن يسهب الكاتب في تناوله لبعض التفاصيل المنسية من الرواية التي رغم أنها أتت بعدد ٣٩٤ صفحة من القطع المتوسط، وأي ما

أقصده بالتفاصيل المنسية هو الأحداث السياسية المتعلقة بالحرب الأهلية تحديداً أو ما يمكن أن نسميها ذاكرة الحروب - وهو ما كان يمكن أن تأتي أكثر من ذلك بكثير بحسب المحاور الأساسية للفكرة العامة للعمل - وعلى كل حال ليس ذلك بالأمر العيب الذي يخل بالعمل أو ينقص من قيمته الفنية إذ نجح الكاتب في الإحكام الجيد بعمليات السرد وفي التصوير الدقيق للزمكان والشخوص أبطال العمل الذين عكس عبرهم بعضاً من الخلفيات السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية والاثنية للشعب الشادي دون تكلف لغوي قد يشعر معه القارئ بالملل - كم هو الحال عند كثير من الكتاب العرب المهمتين باللغة الشاعرية في أدب الرواية - ولعل هذا ما أبرع فيه الكاتب (طاهر النور) الذي أدهشني بلغته الرصينة كون أن خلفيتي عن (تشاد) هي أن شعبها يتحدث كثيراً من اللغات المحلية، ١٢٠ لغة أو أكثر، إضافة للعربية والفرنسية كلغات أجنبية رسمية، وهذا ما يجعلني أتسأل ما هي لغة الكاتب الأم!؟

عملية (الفلاش باك) كانت حاضرة بقوة وقُدمت بحرفية عالية في كل الأحيان وهي ميزة أيضاً برع فيها الكاتب بذكاء وإحكام عالي دون أن يسقط سهواً ليخلق حالة من التناقض في مجرى الأحداث المترابطة بدقة مدهشة، لتعطي بذلك للعمل تصور سينمائي ماتع ومشوق وهذا ما يخلق ظن في نفسي بأن للكاتب حس سينمائي عالي، مع معتقد مطلق بأن يمكن للعمل أن يحول لعمل سينمائي قادر على أن يحتل مكانة مرموقة بين السينما العالمية..

كنت أتوقع أن تظهر أصوات راوية أخرى بخلاف (مريام) مثل صوت (ماما مانديلاد) لتحكي بنفسها بعيداً عن الراوي العليم (مريام) بطلة العمل أو الأهم عندي هو أن يكون هناك صوت لطرف (جنوبي) لنسمع من الطرفين إذ كانت (مريام) الراوي العليم (شمالية) والصراع هو صراع الجغرافيا أو في الأصل هو صراع الإثنيات والثقافات والأديان.. لكن يفأجنا الكاتب بصوت راوي آخر هو

والد (مريام) ولاك تانكيه (صاحب الأتان) والزعيم أو (زعيم القرية) إن كنت دقيقاً.. وهي محاولة واضحة من الكاتب لإبداء رأيه السياسي ((المنحاز)) عبر صوت الراوي (العاقل) إذ كانت (مريام) في سن العاشرة من العمر ليس من (المعقول/ الطبيعي) أن تخوض في أمر السياسة، لكن دون أن ينتبه الكاتب للخطأ الذي حاول تفاديه عاد لإعطاء (مريام) صوت سياسي (يقال أن عمها ألادوم، وهو رجل ينتمي إلى الحزب الحاكم، ويحتل منصباً صغيراً في فرع الحزب، بمدينة مندو..) صفحة رقم ١٣٨ - ١٣٩ وذلك ما لا يغفر له إلا ما لم يكون الحديث من ذاكرة الطفولة وفي حاضر (الوعي) أو أن ما كتب بمحبرة ماضي الطفولة..

ربما هذا ما يقودني لسؤال مهم من حيثيات (وحداوية) الرأي السياسي (المتحجر) عند الغالب من النخب وكتاب الرأي السياسيين الأفارقة: لماذا خلق الكاتب الصورة (الاعتيادية) لمشكلة الصراع الأفريقي (القبلي، الديني، الثقافي..) بتحميل السلطة سبباً مركزي أو محوري في اختلاق الحروب وأن الشعوب (المدنيين) فيما بينهم يعيشون السلام مثل (مريام) تعيش بمحبة وسلام مع الأم (ماما مانديلاد) والخالة جوجوانا وصديقاتها الجنوبيات (كيومو، ديبانتي العرجاء، شينزون، وميندا..) ومع الطبيعة حتى التي تتعايش معها هي الأخرى بسلام!؟

أعتقد أن لعنة أفريقيا الأولى والأخيرة هي في الغرب (فرنسا الاستعمارية) تحديداً والوكلاء الاقليمين والخونة من داخل (الوطن) الذين يعملون خداماً رخصاء لصالح الغرب (فرنسا الاستعمارية / أمريكا الرأسمالية الاستعمارية) على وجه التحديد لتنفيذ أجندته التي لا تخلو من كونها تعد نوعاً من أنواع الاستعمار الحديث التي في غباء وافتقاد للنفوذ أحياناً يخضع لها الواقفين بين

موقع اتخاذ القرار من الدولة؛ كالخضوع لروشتة صندوق النقد الدولي (صندوق الشيطان) مثلاً.

وأي الغرب الذي استطاع أن يدخل لأفريقيا عبر جسر (التركيبة السكانية المعقدة لشعوب أفريقيا) لهذا قد نجد من العادة أن طبيعة الحروب فيها (قبلية، دينية، ثقافية، عرقية..)!.

ولعل ذلك ما يخلق سؤال يجب أن نجيب عليه من أين يأتي تمويل المتمردين!؟ من الذي يصنع ويمد بالسلاح لأفريقيا!؟

الحرب التي اندلعت في تشاد ٢٠٠٨ الداعم المباشر للمتمردين كان هو حكومة الخرطوم، والداعم المباشر للمتمردين في حرب دارفور ٢٠٠٣ كان هو حكومة إنجامينا، أم المخطط المركزي الذي يضع مخزونه الاستراتيجي الاقتصادي في أفريقيا هو الأطراف (الغربية)!

وما يؤكد ذلك عبر التاريخ البعيد سوف نجد المتهم الأول في مجزرة (كُبكُب/الساطور) ١٥ نوفمبر ١٩١٧ الشهيرة في تشاد هو ((فرنسا)). فليس هناك من عدو متوحش ولعين جعل من أفريقيا (بؤرة للفقر والجوع والحرب والموت المجاني..) أكثر من دولة بنت نفسها من أفريقيا أسمها ((فرنسا)) دولة جلعت حتى من الفنون الفلكلورية الأفريقية اقتصاداً لها؛ في سرقتها لها وعرضها في المتاحف الباريسية التي تجني منها سنوياً ملايين اليوروهات، دولة تتحكم بمصير ١٤ دولة إفريقية في كيفية إدارة الحكم فيها في هذا الحاضر، لا تؤتمن.

ففي معتقدي السلام الحقيقي تصنعه ((فرنسا)) وتلك الوحوش (الاستعمارية) التي تتغذى على الثروات الأفريقية بذكاء الإنسان الذي يسكن بداخلها، وأدواته الحربية التي مع حاضر الزمن وتقدمه - الذي بالمقابل يتقدم معه

(العلم) - لا أحد من عالمنا الثالث المتخلف يستطيع مجابهتها، فمن الجنون أن تعاند أو لا تخضع لرغبات إنسان يمتلك كل مقومات الحرب أو المقومات الرأسمالية التي أصبحت في حد ذاتها سلاح يحكم العالم الآن، وفي ذلك ومن الواضح (أمريكا) نموذجاً، (أمريكا) التي ابتكرت فكرة (صندوق الشيطان) لخدمة مشروعها الرأسمالي حول العالم.

لا أريد أن أخرج كثيراً عن موضوعيتي. أعود إلى الأصوات الروائية المتعددة في السرد أو تحديداً إلى صوت والد (مريام) الذي أفرض له الكاتب مساحة واسعة ليخلق به الوجه الآخر (الشمال) مستخدماً أسلوب المنولوج بصورة بديعة تظهر المقدرات الكبيرة في السرد عند الروائي (طاهر النور) الذي أيضاً أشير إلى جانب مهم أو ميزة مهمة برزت عنده وهو موهبته الفذة في تصوير البعد الشخصي (الذهني والفكري والنفسي لشخصيات العمل) وهو ما تجلى خصوصاً في شخصية (مريام) إضافة للنفس أو الصبر الروائي الطويل في إخراج المشاهد (بحيوية) أو (واقعية) تجعل من العمل يأخذ مصداقيته أمام القارئ ومعايشته الحية كذلك للأحداث التي صورت بدقة متناهية أو غاص فيها الكاتب في (تفاصيل التفاصيل)، لذا أتوقع من كل ذلك أن يكون (طاهر النور) واحداً من رواد الأدب الروائي في تشاد، أضف إلى أنه سوف يأخذ حيزه من موقع العالمية إن لم يكن الزبون الدائم للقراء (الفرنكوفونيين) في حال حظيت أعماله بالترجمة للفرنسية.

مات حامد أو والد (مريام) في الشمال ومات أونكل موسى في الجنوب لتأتي الخاتمة متصالحة تنشد علينا السلام: أن يجب علينا أن نبقي الموت للزمان ليخطفنا بالكوليرا بالملاريا وبالطاعون.. من هذه الفانية التي لن تدوم لنا بطبيعة الكون، أو أن لا نستعجل الأقدار في أن تكون البندقية هي التي تخطفنا بهذه السرعة الفيزيائية.

ومن لا يألف الناس لن يعرفهم على حقيقتهم، بل سيبني حقيقته الذائقة من ضغائن ولدت من رحم الأحداث العامة المنتفخة بالمعرفة الخاطئة؛ أي تقول (مريام) لعمتها سليمة: سأعيش حيث تعيش ماما مانديلاد، وأخي يعقوب. وكيومو. سأموت حيث مات أونكل موسى، وصديقتي شينزون.

هذا ما قلته لعمتي، عندما قالت مشمئزة: كيف تعيشين مع السارا ومع الكردي.

وعندما سئمت مني، تركتني، وعادت إلى الشمال.

دراسة نقدية في رواية (روائح ماري كلير) للروائي التونسي (الحبيب السالمي)

حينا أقراء عملاً أدبي يتناول (العاطفة) كموضوع مركزي أستدعي رأي الخاص في (العاطفة) نفسها أنها ليست قضية مؤثرة يمكن أن تسهم في هدم المجتمع بجميع تمثلاته أو اختلافاته الدينية والثقافية والإثنية..الخ ليتم فرض حيز أدبي لها بالصورة الكونية الواسعة - ربما أن (العاطفة) حينا تأتي عابرة هي أجمل وأصدق من كل (عاطفة) يخطط لها ويسرف في التعاطي معها - هذا في الصورة الحقيقة للواقع والصورة الأدبية المترجمة للواقع معاً - لكن في (روائح ماري كلير) تبدو الصورة في ظاهرها كما لو أنها لوحة عاطفية تجسدت فيها صورة امرأة فرنسية تدعى بالسيدة (ماري كلير) وهي في لحظة عشق وجنون عاطفي تعيشه بشغف تجاه عشيقها التونسي (محفوظ) لكن في الحقيقة ما هي إلا صورة عبثية مخادعة زرعت بينها مضامين خفية تتداعى فيها مدارسات (نفسية واجتماعية ودينية وثقافية وأثنية وطبقية وأنثروبولجية..الخ) أبدع فيها الروائي (الحبيب السالمي) عبر صوت الراوي (محفوظ) في كيفية ترجمته للنفس البشرية داخلياً (أحاسيسها، مشاعرها، تقلباتها المزاجية، صراعتها الداخلية، أراءها الذاتية الخفية حول ذاتها والآخر، وحول مكانها وزمانها، مجتمعها..الخ) ذلك عبر تقنية تصوير معرفي وسردي عالية الدقة كأنما تضعنا بما في داخل النفس البشرية لخلق رؤية واضحة إن لم نقل شفافة مثل رؤيتنا للشمس حينا تصبح عمودية - أي أن (ماري كلير) لم تتحدث من تلقاء نفسها أو لم يكن لها صوت راوي لكن الراوي العليم (محفوظ) ترجم صورتها داخلياً وخارجياً بتصور مدهش كأنما كانت المتحدث هي بنفسها وبصوت (صادق) يعلم كل ما يخصها وما لا يخصها - بل أن الراوي (محفوظ) لم يقف عند هذا الحد بل أنه حاول أن يصور الإنسان في موته (أحاسيسه بين القبر) حينا قال (كنت أريد أن أعرف ما يحس به الميت) صفحة رقم ٤٤ ، أو معرفة الحياة

الاخرى للأموات حينا حضرت أمه الميتة بين احدى أحلامه وكاد أن يوجه لها هذا السؤال (أشعر برغبة قوية في أن أسألها إن دخلت الجنة...) صفحة رقم ١٢٢ ، وهي إحالة واضحة إلى فكرة (غابريال غارثيا ماركيز) في أنه كان يتمنى أن يكتب عن الحياة الأخرى (الحياة بعد الموت) ، وخارجياً في العوامل الإنسانية المحيطة المؤثرة على الإنسانية أو التي تعمل على هيكلة الإنسان سلوكياً وأخلاقياً ومعرفياً وعلمياً حينا يسرد (محفوظ) بطل الرواية على عضمه لسانه أنه غير من عادته وتقاليده اليومية أو من طبيعته الشخصية منذ ظهور (ماري كلير) المفاجئ في حياته:

أقلعت أيضاً عن عادات لها متعتها الخاصة. لم أعد أدس أصبعي في أنفي. لم أعد أتجشأ. لم أعد أضرط بحرية وأينما أشاء. لم أتمطق. لم أعد أمخط أنفي بصوت عال. لم أعد أجرش جلدي خوفاً من أن تظن أني لا أغتسل بما فيه الكفاية..

صفحة رقم ٢١

كنت أعرف أني أبالغ في الحزر. كنت واثقاً أن ماري كلير ليست صارمة إلى الحد الذي يجب أن أسلك فيه على هذا النحو..

صفحة رقم ٢٢

لكن بعد إظهار (ماري كلير) لملامح (إنفصالية) مبرر لها أو هي (انفصلت) عنه بالفعل عاد إلى عادته السيئة كإنسان غير مرتب:

الحقيقة أني لم أفاجأ برحيلها، بل وأعتقد أنه كان لا بد أن تفعل ما فعلت. أعترف أني تغيرت كثيراً منذ أن أمضت ماري كلير ليلتها الثانية خارج البيت..

صفحة رقم ٢١٣

لا أغير كل يوم ملابسي الداخلية. لا أبخر إبطي كما علمتني بمزيل الروائح خصوصاً أني لم أقتنع أبداً بأن ما ينبعث منها قوي وكريه كما تقول ماري كلير. لا أقص أو أشذب الشعر الذي تراه بوضوح داخل منخري الواسعين رغم أنها اشترت لي خصيصاً لذلك مقصاً صغيراً..

صفحة رقم ٢١٤

أم في بُعد تصوري آخر عن حالة الإنسان البدائي من العالم المتخلف يضعنا (الحبيب السالمي) في صورة بعيدة عن ظاهر العاطفة وعبثيتها المخادعة حينا كان (محفوظ) في طفولته بين قريته في تونس يقذف سمومه الإنسانية (عقليته الساذجة/الشريرة) في وجه الطبيعة: أي كان يتبول متعمداً في حفر تستوطنها العقارب ليقوم من بعد مخرجها قسراً (دون رغبتها الحشرية) بحرقها بالنار كما كان يهاجم حفر النمل كذلك ثم يقتلها بتلذذ يملئ به فراغه الموضوعي الذي كان يمكن أن يستغله في المعرفة والعلم ليدرس عالم العقارب والنمل وأهميتهما التي يبني منها توازن الكون ليقدم دهشته المعرفية والعملية للعالم - كما تُقدم في مراكز الأبحاث العلمية في اكسفورد وهارفرد والسوربون - وليس دهشته المتمثلة في انعكاس (التخلف) الذي يتجلى لنا مرة أخرى في كونه كان يأكل حبات الفول بما فيها (الدود) الذي يصفه على صفحة رقم ٣٨ (يخيل لي أحياناً ان الحبات التي بها دود ألذ من الحبات الأخرى)! لكن والده الذي قام بتربيته بهذه العقلية (أن المدرسة ما هي إلا مضيعة للوقت) إضافة للعقلية البربرية للمجتمع عامة هو ما أحدث ذلك الانعكاس الطبيعي لأن يعذب ويقتل الطبيعة! كما أنه كان يغتصب (الحمير) مستخدماً عود كان يدخله في (دبره) بل قال في احدى المرات التي تداعت فيها ذاكرة الطفولة إلى (ماري كلير) أن الشباب في الريف يمارسون (الجنس) مع (الحمير)

، في إشارة إلى وحشية الإنسان في ذلك الزمكان مع الطبيعة وتداعي إلى عدة أسئلة تفتح قضاياها حول المرأة ووجودها الطبيعي بين عملية الخلق كأداة تقود إلى التكاثر أو التناسخ البشري عبر خلقة الغريزة الإنسانية الجنسية..

لعل هذه الانعكاسات في علاقة الإنسان مع الطبيعية تعيدني إلى ذاكرة رواية (سيمفونية الجنوب) للروائي الشادي (طاهر النور) التي صورت علاقة الإنسان مع الطبيعة بوجه آخر مدهش وجميل (تصالح الإنسان مع الطبيعة) أو معاكس لصورة الإنسان عند (الحبيب سالمي) أي أن (مريام) بطلة الرواية كانت تتعايش بسلام مع الحيوان، الطيور، السحالي، الحشرات، الأشجار..الخ ففي مفصل من السرد حينا شاهدت جزع شجرة المانجو (مكسور) - والذي قالت عنه "لطالما احتضني" صفحة رقم ٨٦ - قامت بجلب حفل مفتول من السعف وبعض عيدان الجريد اللينة للملمته أو ترميمه.. !

فما بين عود (محفوظ) في طفولته وعود (مريام) في طفولتها (مفارقات إنسانية) تختلف شكلاً وتتفق مضموناً في العلاقة مع الطبيعة كلاهما يدعو للمحبة والسلام بصورة أو بآخري ، أم في (المفارقات) التي أراد أن يعكسها (الحبيب السالمي) من أبطال العمل (محفوظ) و(ماري كلير) هو تصويره لحالة (ماري كلير) أنها كانت تهتم برعاية النباتات (تتلمس ماري كلير جذوع النباتات الدقيقة بحنو. تقرب رأسها من بعض الأوراق وتتأملها مزيلة بأطراف أصابعها ما تراكم على سطحها من غبار. تقطع بعناية ما مات منها وما أخذ لونه يشحب ويميل إلى الصفرة. تغرس إصبعها في التربة لمعرفة مدى ارتوائها. وأحياناً تدس أنفها في النباتات وتشمها.) صفحة رقم ٤٦ ، وعطفها على (الفئران) في مشهد ورد على صفحة رقم ٧١ (كان من النادر ألا نجد فأراً في أحد الفخاخ. فقد كان القبو يعج بالفئران. عندما يكون حياً نخلصه من المصيدة التي وقع فيها. ثم نطلق سراحه. نفعل ذلك بحذر شديد وبسرعة

خوفاً من أن ينكشف أمرنا. ذات مرة خلصنا فأراً صغيراً، ووضعناه على الأرض. لكنه بدلاً من أن يهرب بقي في مكانه....) ، ولحالة (محفوظ) في طفولته بين تونس وهو في صراع طويل ووحشي مع الطبيعة ، وهنا ما تكمن لنا في بعد آخر (المفارقات الإنسانية) ما بين فرنسا وتونس.. (المفارقات) ما بين تعجب (محفوظ) من الإنسان هنا في فرنسا المهتم برعاية النباتات والقطط والكلاب والعطف على الفئران..الخ وما بين الإنسان في العالم المتخلف الذي يقتل ويغتصب الحيوانات ، والأشجار ، حتى على مستوى التحرر الإنساني يكتشف (محفوظ) أن ممارسة الجنس مع امرأة وسط المجتمع الفرنسي هو لأمر طبيعي من طبيعيات المجتمع الفرنسي المتحرر جنسياً ، ذلك بعكس أن الحصول على امرأة في بلده الأم وممارسة الجنس معها لا يتم إلا في حدود شرعية وهي تبدو بتعقيدات المجتمع في أمر (الزواج) من سابع المستحيلات الممكنة! لذلك هو يمارس الجنس مع (حمار) ، وهي دعوة صريحة في أن المكان الذي قضى فيه طفولته هو ما ساهم في تكوين (فكره) لينظر في حبه إلى (ماري كلير) نظرات شهونية ناتجة عن كبوت جنسي أو أنها مجرد (جسد) ليس إلا، دون أن ينظر إلى الأبعاد الإنسانية الأخرى عند عشيقته (ماري كلير) التي هي الأخرى بشكل معاكس تنظر إلى جميع أبعاده الإنسانية.. كما أنها لم تخونه من قبل ولم تدخل في خصوصياته الخاصة الحساسة لكنه هو الآخر خانها بإقامات علاقات جنسية مع نساء عابرات في حياته وتدخل في خصوصياتها حينا تطلع على صورها التي لا ترغب بأن يراها غيرها وإن أقرب لها من الناس أو ذلك الشخص الذي يقتسم معها (الفراش).

ففي الحقيقة من قراءتي المتنوعة ومن ملاحظتي التي يمكن أن أبوح بها أن الأدب العربي للدول التي كانت مستعمرة فرنسياً وما تركه الاستعمار الفرنسي من آثر ثقافي وحضاري هو أدب (عميق) جداً ومتميز عن غيره من الإقليم في نواحي عديدة فكرية وتصورية واستشراقيه من حيث الخطاب الأدبي، ذلك

على المستوى الروائي والقصصي - والنقدي من حيثيات أخرى - وأذكر على سبيل المثال وليس الحصر الأدب (التونسي/الجزائري/المغربي/الشادي الذي برز مؤخراً..الخ) فعلى المستوى النقدي سوف نجد تميز باهر جداً للنقاد (المغاربة) وهو ما يأتي نتيجة للتأثر المغربي بالمدارس الفرنسية النقدية المتعددة والمتنوعة والاستفادة من إجادتهم لتحدث وفهم اللغة الفرنسية ، بخلاف ذلك يمكن الإشارة إلى الاستفادة من البيئة الصحراوية و(الغابية/الغابة) الخصبة التي تمثل المادة الخام في الصنعة الأدبية للكُتاب من القارة السمراء ومن دول شمال الصحراء تحديداً ، (إبراهيم الكوني) نموذجاً في ذلك - الصحراء تأخذ حيزه المكاني الأدبي الأكبر..

ربما قد نطلق على رواية (روائح ماري كلير) أنها رواية (المفارقات الإنسانية) لكن إذا لحظنا وسط هذه (المفارقات) التي تم تصويرها عبر رمزيات عالية الدقة سوف نتناسى (الحبكة) ، أي لأول مرة أقراء عملاً أدبي روائي ولا أبحث بينه عن (حبكة) أو أن (الحبكة) وسط توفر الأدوات الإبداعية الأخرى التي وظفت بامتياز عالِ أصبحت بلا أهمية ممكنة (لوجودها)! وهي ما أخص منها بخلاف (المفارقات الإنسانية) أخص (المنولوج) الذي كتب بشكل فائض الدقة في الوصف هو ما يجعلك تتعايش مع الشخصية في أحزانها وآلامها وأفراحها كأنك جزء من روحها وجسدها وكل ما يحيط بها ، أضف إلى ذلك اللغة البسيطة التي مثلت في حد ذاتها إبداع لغوي يطغي على اللغة البلاغية البازغة أو اللغة الشاعرية التي تعبر عن خوف من (سلطة الناقد) أكثر من كونها حركة (تجريبية) وظفت لخدمة الرواية ، كما أن الناقد الصارم الملتزم بالأدوات النقدية الجامدة سوف يلحظ إلى تداخل لأداة جامدة في القص أو القصة القصيرة بين هذا العمل الروائي (أن تدور أحداث الرواية بين شخصين وصوت لراوي واحد يتحكم في مجريات السرد)! لكن القارئ العادي مع جماليات السرد المدهشة مع دقة الوصف والاهتمام بتفاصيل التفاصيل والانتقال المناسب

في الوقت المناسب من مشهد إلى آخر والعكس تماماً قد ينسى النظر إلى مثل هذه الملاحظات.

فوق كل ذلك يواصل (محفوظ) في تداعي دهشته حينا يقبل بأن يعاشر (حمار) في بلدته أو قريته ويقبل بأن يمارس كل أنواع الخيانة العاطفية والجنسية مع حبيبته ويزعجه بعد عملية التحرر النسبي التي حصل عليها في فرنسا الانزعاج من حرية (ماري كلير) في التاريخ البعيد حينا كان ((يقبلها)) حبيبها السابق (لاديسلاس) وفي التاريخ القريب لحبها الشديد للرقص الذي يظهر شيئاً من مفاتنها المثيرة للآخر (رواد الملهى الليلي) ، لعل هنا ما تتجسد لنا عقلية الإنسان (العربي) بعشوائيته وأنانيته وإتطرابه..الخ مع عقلية الإنسان (الفرنسي) بنظامه وانضباطه وحبه للآخر مثل حبه لنفسه وحكمته وإنسانيته.. حينا تظهر الصورة الجوهرية (لماري كلير) أنها إنسانة تعتني بالنباتات كما تعتني بالإنسان وليست خائنة حينا يرتبط الأمر بكل شيء وليس بالحب وحده ، ولم تخلق لتكون (جسد) يرغب به (محفوظ) وقتما يشاء لذلك هي ترفضه في أحيان وتقبله في أحيان أخرى. أم في إطار آخر يذهب بنا (محفوظ) في حيز أريد أن أفرض له مساحة واسعة وخاصة وهو المشهد الذي تمثل في الحلم الذي حضرت بينه أمه المتوفية أو الميتة (صفحة رقم ١٢٢ إلى ١٢٩):

ففي هذا المشهد: تمثلت ظاهرة سردية حديثة في الأدب الروائي والقصصي وهي امتزاج الاسترجاع (الفلاش الباك/العودة إلى الماضي) أي إحياء ذاكرة وجه أمه مع تداعي للمستقبل في آن واحد (حينا يصور أمه من خلال الحلم في اجتماع على وجبة عشاء مع ماري كلير وأسرتها الكبيرة) وهذا حدث لم يتجسد في الماضي إذ أن أمه المتوفية لم تلتقي في فترة حياتها أبداً (بماري كلير) ولا

بأسرتها ! أو بصورة أخرى هو تمثل (لحلم داخل حلم) حينا يتداعى الماضي في الحلم والمستقبل معاً في دهشة سردية وفكرية ربما لم يحدث لها مثيل.

أيضاً في هذا المشهد يحضر نوع آخر من أنواع (المفارقات) وهي على وجه التحديد (المفارقات الثقافية) حينا فرضت أسرة (ماري كلير) شيئاً من ثقافتها في الآكل الفرنسي على والدة (محفوظ) وهي صاحبة ثقافة عربية مختلفة في نوعية أصناف الآكل ، إضافة إلى الوصاية التي كان يوصلها (محفوظ) إلى والدته في الكيفية التي يجب أن تكون بها بين تناول وجبة العشاء مثل أن تظل صامتة أثناء فترة الآكل وكيف يمكن لها أن تآكل بالشوكة والسكين. الخ وهي في العموم ثقافة فرنسية تدور حول طقوس وآداب الآكل هي ما تفرض بشيئا من اللامباشرة على كل غريب يحل ضيفاً على الأسرة الفرنسية وإلا تم وضعه في الحيز الإنساني المتخلف (الساذج) إن لم يلتزم (بتمثيلها) ، و أي نقول (بتمثيلها) لأنها لا تُعد (أصلاً) لثقافته.

وعلى مشاهد أخرى عديدة تمثلت الصورة (الحياتية) بصور متنوعة ومختلفة ما بين صراعتها اليومية المتجددة وهي صراعات كأنها ترمز إلى أنها تكمن في (عقلية محفوظ وحده: الإنسان العربي الذي يعتقد بأن كل جمال الحياة يكمن في صورة امرأة عارية وما تبقى زيف ووهم) أي أن (محفوظ) إذا ذهب لزيارة احدى المتاحف لا تلفت نظره تلك الآثار الصامتة بل تفلت نظره حسناء عابرة واذا ذهب إلى مطعم لا تلفت نظره المأكولات والمشروبات في قائمة الطعام أو لا تهمه كثيراً أكثر من ما يهمه أن يتطلع إلى امرأة بملابس فاضحة وشفة مكرزة مثيرة لغريزته الجنسية ، بل حتى حينا يذهب إلى المحلات التجارية يحب منها قسم الملابس النسائية الداخلية ، كما أنه لم يعد يسقي أو يرعى (النباتات) التي كانت ترعاها وتحتضنها (ماري كلير) ، هو أيضاً يحب شعر الصعاليك! وما بين المسكوت عنه من جانب أو بُعد آخر، المرأة البدوية

في تونس والمرأة المتحضرة في فرنسا ، مشاهد وأبعاد آخرى عديدة في الحقيقة.

الحركات والايحاءات الجسدية في الفن السينمائي.. دينزل واشنطن نموذجاً

تمثل الحركات والايحاءات الجسدية أو اللغة الجسدية تحديداً في مشهد الشخصية السينمائية مرتكزاً للمحاكاة الواقعية؛ فبحسب العديد من الأبحاث والدراسات الاكاديمية أن الكلمات لا تمثل سواء ٧٪ من طرق التواصل. أضف إلى ذلك أن اللغة الجسدية تحتاج لبراعة فائقة لانتاج (الإكذوبة) التي تحيل نفسها للحقيقة؛ وهنا يصبح التحدي الأكبر أمام الممثل هو إجادة الحركات والايحاءات الجسدية لترجمة الشخصية الواقعية في حالات الحزن والفرح والغضب وإظهار الشر (النوايا السيئة) و الخير (النوايا الحسُنة) و(العاطفة/الرومانسية) ..الخ التي جميعها لها صفات حركية وإيحائية محددة هي ما تسهم إجادتها في خلق المصداقية السينمائية.

وكنموذج لشخصية محترفة في المحاكاة لصفات الشخصيات الواقعية نجد الممثل الأمريكي (دينزل واشنطن) أنه واحد من الممثلين الذين يجيدون دور الشخصية التي تتمتع بصفة (القيادة) و(الثقة بالنفس) و(الذكاء) و(الهدوء) و(التركيز العالي) و(ملكة المعرفة) و(التفاعل بثبات مع المواقف العصيبة) و(تحمل الضغط النفسي)..الخ ففي بعض المشاهد التي يظهر فيها (دينزل واشنطن) بصفة الرجل (الذكي) نجد أنه في حالة يكون بينها مرتبع اليدين أو في وضعية يضع فيها يديه على جيوب بنطاله مع نظرة دقيقة تصاحبها ابتسامة طفيفة (ساخرة) أمام الآخر الذي يمثل شخصية (عدوانية) أو (غبية) ذلك مع تأخير الحديث في الرد - لعشرة من الثواني أو أقل؛ هي المسافة التي يضع بينها نظرته وابتسامته التي تعكس المردود اللغوي من لغة الجسد - إن كان الآخر وجه لهُ حديثاً (مستفزاً).

يُلاحظ أيضاً إلى أن حضور الموسيقى في مشاهد (دينزل واشنطن) نادرة الحضور؛ فالموسيقى حضورها يظل عامل رئيسي في المشاهد المأسوية (التراجيدية) أو السوداوية أو الحزينة أو (المضحكة) كذلك وهي ما تكون حاضرة (خلف الأحاديث الحوارية) - بعكس حضورها في المشاهد الحزينة التي من الضرورة أن تنفي بينها الحوار وتداخل بينها تناقل الكاميرا لمصاحبة عدة مشاهد من ذات الفضاء أو المحيط الذي تدور بينه الأحداث ذات الصراع النفسي - أو حضورها بين المشاهد التي يتداعى فيها تمثيل (الغباء) وما يمكن ملاحظته في شخصية (دينزل واشنطن) من خلال (علم الفراسة) و(العلم النفسي) أن شخصية (دينزل واشنطن) بطبيعتها أو واقعيتها تمثل واحدة من الشخصيات التي (تحبس مشاعرها الحزينة) أو (تتحكم في ضبط الايحاءات الجسدية لمشاعرها الحزينة) كما أن (الصرامة) و(الانضباط) أو (الترتيب النفسي) الذي يمكن أن نأخذه من ظاهرها الذي يمتثل لنا في (الكاريزما) و(تعابير الوجه) لا يمكن أن تكون شخصية (مستغبية) ذلك بعكس شخصية مثل (ويل سميث) أنه يجيد دور التفاعل مع المأساة بالحالة الواقعية نفسها لذلك نجد الموسيقى تشكل جانب مصاحب في معظم أفلامه خصوصاً في فلم مثل السعي للسعادة (The Pursuit of Happyness) الذي تظهر فيه عيونه بصورة تتحايل (للبكاء) مع حركة (شفته) التي تتناغم مع لغة العيون لتخلق مشهد يعبر عن حالة مأسوية أو محنة تمر بها الشخصية. وبعكس ما يقدمه كذلك (ليوناردو دي كابريو) من حركات جسدية تحترف إجادة (الغضب) و(الشفقة/العجلة) كدوره في بطولة فلم الألماس الدموي (Blood Diamond).

يتميز (دينزل واشنطن) كذلك بتمثيل دور (الشخصية التي تمتاز بذكاء إجرامي) لكن بمزايدات على طبيعة شخصيته الواقعية أو بتقديم إضافات من حيث الملبوسات خصوصاً التي منها على الرأس مثل النظارة الشمسية ورابط الشعر

أو الكابات الكلاسيكية التي تُضع على الرأس بصورة عكسية والقلادات (السلاسل) وحلق الأذن إن كانت الشخصية المراد عكسها (أفروأمريكية/مسيحية).

ربما في نظري التحدي الحقيقي هو تحدي المخرج في الاختيار أو في توظيفه للشخصيات بالشكل الذي يتناسب مع مقدراتها الفنية في احترافية المحاكاة للدور الواقعي - وفي العادة هي مقدرات تأتي فطرية أكثر من كونها مكتسبة - ولعل هذا ما يحتاج معرفة شاملة ودقيقة بواقع الشخصيات بين الحياة وواقع الشخصيات الفنية التي تحاكي دورها الواقعي وبناء علاقة العلوم الإنسانية مع الفن السينمائي لمثول المصداقية الفنية أمام المشاهد.

نقد نقد العقل الأفريقي في السينما (الأورو-أمريكية)

إن المشروع الفكري للنخبة (الأورو-أمريكية) لا يخلو من وضع حيز المفارقات الإنسانية من حيث الخيال البيولوجي أو وضع العرق الأبيض في الحيز الفوقي فكرياً ومعرفياً وعلمياً وفنياً على الحيز التحتي من الأجناس الأخرى المصنفة وضعيتها في الحيز الهامشي أو بصورة أخرى التي تمثل آلية بشرية في المجتمعات الغربية الصناعية (كشريحة السود بين المجتمعات الغربية) .. وتلك حقيقة لا يمكن نكرانها أو التبرير لها - إلا من حكم عاطفة أو انحيازية عرقية وثقافية وجغرافية نابعة من باب الانتماء للهوية الإفريقية - في أن التكوينات أو الآليات التي تقود لسيرورة الحياة وتبسيط عقدتها اليومية التي تتمثل لنا في الصناعات الالكترونية أو في ما تسمى (بالثورة الفكرية) عموماً هي في الغالب نتاج مخيلة أو عقلية غربية أعطت للعلم والمعرفة حيز مركزي في صياغة إنسانها ليشكل في حد ذاته (ثورة فكرية) قادت إلى إحكام سيطرته العالمية اقتصادياً وسياسياً؛ ذلك منذ اختراع السلاح كفكرة أسست لفكرة الاستعمار المباشر بين التاريخ الإنساني .. لكن هذه الواقعية أحياناً تناولت فنياً وسينمائياً خصوصاً في أيدولوجية الأجناس المهيمنة من العرق الأبيض - التي تمثل مركزية جنسية في المفهوم الجمعي للنخبة (الأورو-أمريكية) - بتفسيرات تقتصر العرق الإفريقي والأسود منه خصوصاً في البيولوجية الفكرية .. فالفكر الإفريقي في مخيلتها هو قائم على طبيعة خلقية لا تخرج من دائرة التفكير حول الغرائز الإنسانية أو حول المحدودية الفكرية في الكيفية التي تعد بها طعامها وهيكليتها المنزلية بصور تقليدية متوارثة كالاستفادة من الطبيعة في تحويل الأخشاب أو أفرع الأشجار إلى فحم وإلى تشكيل الهيكل المنزلي خارجياً وداخلياً بالشكل النمطي البدائي المتوارث - بل حتى أن فكريتها عاجزة عن الابتكارات أو الصناعات التي تدعم إحياء غرائزها أو بصورة أخرى لم تستفيد من الطبيعة في تحويل مادتها الخام لمنتج صناعي موازي للصناعات

الغربية كالطائرات والسفن والسيارات والحواسيب والهواتف والأجهزة الطبية وأجهزة الطبخ والاسلحة الحديثة بكل أنواعها - ذلك في الحقيقة دون وضع المبررات المقنعة التي قادت لنفي قيام مجتمعات صناعية موازية بين المجتمعات الإفريقية قادرة فكرياً وآلياً على منافسة المجتمعات الصناعية (الأورو-أمريكية) وتهميش الأقلية العلمية (الأفرو-أمريكية) في دورها العلمي والصناعي؛ كإحدى المبررات الواهية التي ترجع ضعف العقل الإفريقي إلى طبيعة المناخ والنوعية الغذائية كنقص اليود الذي يتسبب في انخفاض بمعدل ١٢ نقطة في مستوى الذكاء بحسب بعض الدراسات العلمية الغربية أو كما نص في اجتماع كوبنهاغن عام ٢٠٠٤م أن نقص اليود والحديد هو المتسبب في إضعاف نمو الدماغ. إضافة إلى بعض الأبحاث الغربية التي تثبت أن الذكاء عامل وراثي متعدد الأنواع؛ مما يعني أنه يتأثر بالعديد من المحددات الجينية المختلفة أو تحديد الفروقات البيولوجية الفطرية .. وهو بشكل أو بآخر يُعد تجني جارح يراد به عكس الفوقية العرقية للإنسان الأبيض وسط الأعراق الأخرى من السود والملونون (people of color) لأن الخلقية البشرية ليست قائمة على فوقية عرقية بين المستوى الفكري أو ليست هناك (سلالة عرقية) محددة تتميز عن غيرها (بالذكاء) على حساب الآخر؛ فعملية (الذكاء) هي صفة فردية يمكن استوطأنها بين كل عرق وبين كل زمكان إن كان بعكس الإحكام الغربي هناك علماء من أصول أفريقيا (كجورج إدوارد ألكرون) المخترع الفيزيائي الذي قام باختراع طريقة لتصنيع مطياف التصوير بالأشعة السينية، و(نيل تايسون) عالم الفيزياء الفلكية وأحد أكثر العلماء شهرة في أمريكا، و(أليس بال) عالمة الكيمياء التي قامت باستخلاص زيت الكالوموجرا لعلاج مرض الجذام، و(جانيت إيمرسون) أول امرأة أمريكية أفريقية تحصل علي براءة اختراع خاصة ببرنامج حاسوبي خاص بالتتبع، و(كوابينا بوهين) المهندس الحيوي الذي اخترع شبكية من السيلكون قادرة على معالجة الصور مثل الشبكية الحقيقية، وغيرهم من العلماء الأفارقة. إضافة إلى ذلك نجد

رياضياً في الألعاب التي تعتمد على (ذكاء نسبي عالي) نجم كرة القدم الليبيري (جورج ويا) الحائزة على جائزة الكرة الذهبية، ونجم كرة المضرب (التنس) الفرنسي من أصول أفريقية (غاييل مونفيس) الحائز على ثمانية ألقاب عالمية، وكذلك في ذات اللعبة نجد النجمة الامريكية من أصل أفريقي (سيرينا ويليامز) الحائزة على عدد خمسة وستون بطولة عالمية والمصنفة الأولى عالمياً على مستوى السيدات. ربما فقط عدمية البيئة والآليات الفكرية المساعدة وضعف منهجية التعليم هو ما يصنع بالمقابل عدمية صناعية أو ابتكارية أو ظواهر (ذكائية) عند الإنسانية الإفريقية؛ لأن من الملاحظ أن كل النماذج العلمية والفنية التي تناولنها في هذه الورقة هي خريجة بيئات غربية.

فالسؤال الذي يطرح للسينما (الأورو-أمريكية) أين المكانة السينمائية لتلك النخبة العلمية من شريحة الأفارقة؟

لعل هذا ما يعيدني إلى ذاكرة فلم آخر ملوك اسكتلندا (The Last King of Scotland) الذي نجد بينه شخصية نيكولاي كاريجان (جيمس مكافوي) الاسكتلندي الشاب الذي كان يمثل دور الطبيب الخاص للرئيس اليوغندي (عيدي أمين) لكنه يأخذ دور آخر يظهر بينه ضعف العقلية الإفريقية (ذلك بالتفكير سياسياً واستراتيجياً للرئيس اليوغندي الذي كان عاجز عن مواجهة الإعلام الغربي الذي وصفه بآكل لحوم البشر) ولو أن الفلم مأخوذ من قصة واقعية لكنه يحمل نوع من التنميط الفكري المتعمد في سينما (هوليوود) حول الشخصية الإفريقية؛ ذلك بكون معظم الأحداث التي صورت عن (عيدي أمين) أو طبيبه الخاص (نيكولاي) هي أحداث خيالية.

كما يعيدني إلى ذاكرة إحدى الأفلام الفرنسية كذلك - التي من الواجب المهني أو من باب الشفافية المطلقة يستوجب علي أن أستدعي اسم الفلم والأسماء البطولية بينه للخروج من نفق المحاكمة النقدية - لكن لضعف ذاكرتي

ولضرورة ملحة تتماشي موضوعياً مع مضمون الورقة يستوجب علي أن أستحضر المضامين السينمائية بين الفلم: وهي أن الطفل الفرنسي صاحب الإثني عشر عاماً الذي كان يمثل دور البطولة أخذ تجسيد دوره في أنه طفل صاحب (ذكاء خارق) ربما يفوق (الذكاء الطبيعي) للإنسانية من العرق الأبيض في علم الرياضيات والفيزياء تحديداً، ولكونه يعاني من مرض عقلي يجعله متوحداً وصامتاً في العادة ولعدم تشخيص مرضه بصورة دقيقة كان والده الذي يعمل مدرب لكرة القدم لأحدى فرق الدرجة الأدنى من الممتازة والمكون غالبه من الأفارقة أصحاب البشرة السمراء وأصحاب البشرة البيضاء من شمال أفريقيا: له معتقد نسبي في أن الرياضة ممكن أن تعالج حالة ابنه المرضية - أو خروجه على الأقل من متلازمة التوحد - لذلك كان يصطحبه للتمرين مع الفريق الذي يعمل على تدريبه .. حتى حدث أمر مدهش لكل أعضاء الفريق حينا وقف الطفل أثناء إحدى التمارين في خانة (حراسة المرمى) وظل يتصدى لجميع الكرات بإحصاءات علمية من علم الرياضيات والفيزياء!

ففي الحقيقة هذا المشهد لا يصاحبه توظيف (للإبهام) لأجل خلق نقد تأويلي؛ بل هو مشهد واضح في انعكاساته الاستعلائية العنصرية التي تعكس حجم المفارقات ما بين العقل الإفريقي والعقل الغربي على كون العقلية الإفريقية - حتى رياضياً - هي عقلية (عشوائية) و(جاهلة) و(غبية) لا تعمل في الأمر التطبيقي بعقلية علمية وفكرية من خارج موروثها الفكري (أقصد بالموروث الفكري: التفكير المجرب مسبقاً) لأن تعمُد المخرج في خلق جميع لاعبي الفريق من الأفارقة مع عدم خلق مجتمع خارج نطاق الفريق من (البيض/الفرنسيون) بخلاف المجتمع الأسري لبطل الفلم هو ما يعكس الاستعلائية العقلية للإنسان الأبيض. أيضاً توظيف علم الرياضيات خصوصاً لم يأتي من فراغ لأن للمخرج مرجعية علمية في أن علم الرياضيات مع مفهوم (G) العامل الفطري للقدرة العقلية للإنسان المنسوب للأخصائي النفسي

(تشارلز سبيرمان) يمثل أدوات مركزية لتحديد وجود اختلافات بيولوجية بين الأعراق والطبقات الاجتماعية ومفهوم (G) تحديداً هو مفهوم لا زال يمثل إلى الآن الأساس (البيولوجي للذكاء) في أبحاث مجال علم الوراثة السلوكية الحالي. وهنا إن كنت مساعد مخرج ولدعم فكرته سوف أوظف مشهد آخر من (ألعاب القوى) التي يتفوق فيها من العادة الإنسان الأسود على الإنسان الأبيض بالإحصاء الرياضي لبطولة ألعاب القوى لتوطين معتقد المخرج الإستعلائي في أن ألعاب القوى في الأساس لا تعتمد على الذكاء ليفوز بها إنسان أبيض. كما لو كنت (لعين) أكثر من ما هو لازم سوف أوظف مشهد مضاد لمباراة في بطولة الشطرنج أظهر بينها مدى ذكاء العرق الأبيض إن كانت لعبة مثل الشطرنج تعتمد بدرجة مطلقة ١٠٠٪ على عامل (الذكاء).

أما الأمر الأكثر استفزازاً بحسب البحوث والدراسات الطبية والإثنوغرافية (وصف الأعراق البشرية) توضح أن التمازج العرقي ما بين البيض والسود ينتج عند المولودين من هذا التمازج ذكاء أعلى من السود الخالصين بسبب العامل الجيني في الطرف الأبيض الممتزج مع الأسود. وهي جميعها بحوث ودراسات غير أخلاقية خلفها أيديولجيات سياسية.

على الغالب ظلت السينما (الأورو-أمريكية) تلعب في محورة (النمطية) حول الإنسان الإفريقي و(النمطية) هي تُعد مفهومياً أقرب لمفهوم العنصرية لأنها تصور الإنسان الإفريقي أنه إنسان بلا مخيلة فكرية و(بيداغوجياً) من خلال منحه أدوار عملية هامشية كرعاية الكلاب وتنظيف المراحيض والشوارع وجمع القمامة وأنه إنسان محدود العلاقة مع التكنولوجيا والحياة العصرية ومغتصب ومتوحش وعنيف وعشوائي وتاجر مخدرات ورجل عصابات؛ هذا بالنسبة لصورة الرجل الإفريقي، أم صورة المرأة الإفريقية تظهر أنها تتميز سلبياً بالفظاظة والصراخ و الصوت المرتفع. لكن في فلم مثل أنا أسطورة (I Am

Legend) يعالج الممثل الأمريكي من أصول أفريقية (ويل سميث) هذه (النمطية) بتمثيله دور الرجل الأسود الخبير في (علم الفيروسات). والدور البطولي كذلك لي (مورغان فريمان) في فلم التسامي (Transcendence) الذي يناقش ثلاثة مواضيع في (الذكاء الاصطناعي) و(التعزيز البشري) أو التحسين البشري أو التغيير الطبيعي أو الاصطناعي أو التكنولوجي لجسم الإنسان من أجل تعزيز قدراته البدنية أو العقلية - بحسب موسوعة ويكيبديا المعرفية)، و(تحميل العقل) أو ما يقصد به نسخ العقل البشري للكمبيوتر ليعمل بذات الطبيعة العقلية للبشر.

في الحقيقة مثل هذه الصِنعة السينمائية المبينة على أساس المفارقات الفكرية أصنفها (سيكودرامية مضادة/سلبية) لأنها تخلق تأثير نفسي عند الآخر المصدر له فكرة الشعور بالنقص أو الأقلية أو المحدودية الفكرية لذلك يستوجب مناهضتها نقدياً وفنياً بصورة موازية لنمطية الصورة السينمائية للإنسان الأبيض (الأورو-أمريكي).

التوظيف الماورائي ما بين السينما الغربية والشرقية

من المتعارف عليه في الشرق الأوسط وفي عموم العوالم الإسلامية المتخلفة علمياً ومعرفياً أن هيكلة المجتمعات القائمة على سلطة السيادات الشعبية (العمد، المشايخ، الأنبياء الكذبة، السحرة والمشعوذين.. الخ) لا سلطة (الذات تجاه الذات) هي من صادرت (استقلالية الفكر/ اتخاذ القرار الفردي) أو القدرة الفردية على التفسير والنقد بين شعوب هذه المجتمعات؛ لذلك نجد أن هذه المجتمعات المنحدرة من رحم الأمية و(الغيبية) النسبية لفهم الحياة والعالم تسلم (عقلها) للوضعانية المنطقية (السيادات الشعبية) التي لا تحمل منطق تحليل للمعرفة العلمية والدينية أو التي تستقل الجهل الاجتماعي للمكسب المادي والجسدي عند النساء والأطفال (المتاجرة بالدين). فالسينما بالمقابل كأداة مقاومة فكرية لسلطة الخرافة عند السيادات الشعبية وعبودية المجتمع لها يمثل توظيف الخطاب الماورائي بينها غاية جوهرية توعوية لكسر التابوهات الاجتماعية والاصلاح الديني والاجتماعي لمفهوم عوالم الماورائيات (سؤال الوجود والحياة الأخرى/ السحر والتنجيم والقدرات الروحية الخارقة لدى البشر) كنموذج لتمثلات النبوءة الكاذبة في فلم (ستموت في العشرين) للمخرج السوداني (أمجد أبو العلا) التي قدمها أحد الشيوخ الصّوفيين لبطل الفلم (مُزمل النور) بالموت في اليوم الذي يُكمل فيه عامه العشرين، بعد سقوط أحد الدراويش على الأرض عند التسبيحة العشرين، وأمر التفكير الروحي أو التفكير في الوجود مرفوض بين المجتمعات المعزولة كما هو في الفيلم التونسي (الهائمون) للمخرج السينمائي والكاتب التونسي (ناصر خمير) - وهي من الأفلام القليلة التي تصنف ضمن (سينما الحداثة) في ظل غياب البعد الروحي في السينما الشرقية التي خلقت تأثير واسع على المشاهد العربي والغربي معاً؛ بعد حصدها لجوائز عالمية عديدة، والأخير منها خصوصاً يُدرس في ١٠٠ جامعة أمريكية.

ذلك أكثر من كونها تقدم إصلاحات علمية أو عضوية وسيكولوجية كما هو في مشهد السينما والمسرح والدراما الغربية التي يكون صناعة المحتوى (السيناريست) بينها قائم على إسناد بحثي في العلم الروحي أو في علم (الباراسيكولوجي) تحديداً، إن كان انتشار البحث الروحي يمثل حالة موازية لحالة انتشار البحوث العلمية للعلوم الأخرى — ليخلق بالمقابل مادة خام للفكر - كتاريخ السحر وعلاقته مع الآلة التي قدمت في مسرحية (حلقة السحرة)

للمسرحي الفرنسي (أليكسي ميشاليك).

فهناك في مدينة لندن وحدها توجد آلاف المراجع في البحث الروحي بين عدد خمسة مكاتب هي:

— مكتبة (جمعية البحث الروحي) بعدد (١٠,٠٠٠ مجلد)

— مكتبة (الجمعية الروحية لبريطانيا العظمى) بعدد (٤,٠٠٠ مجلد)

— مكتبة (الجمعية الثيوصوفية) بعدد (١٣,٠٠٠ مجلد)

— مكتبة جامعة لندن (مجموعة هاري برايس) بعدد (١٥,٠٠٠ مجلد)

— مكتبة (كلية الدراسات الروحية) بعدد (١١,٠٠٠ مجلد)

أما في مدينة نيويورك وحدها

توجد كذلك آلاف المراجع بين عدد ثلاثة مكتبات هي:

— مكتبة (مؤسسة الباراسيكولوجي) بعدد (٧,٥٠٠ مجلد)

— مكتبة (الجمعية الأمريكية للبحث الروحي) بعدد (٦,٠٠٠ مجلد)

— مكتبة (هيئة الاخاء للحدود الروحية) بعدد (٥,٠٠٠ مجلد)

أضف إلى ذلك وجود العديد من العلماء والاداريين في علم (الباراسيكولوجي)

الذين يحللون نتائج التخاطر في (معهد الباراسيكولوجي) في موسكو أمثال

يورى لامنسكي واليكس كونان وكارل نيكولاييف وادوارد نوموف،

والعديد من الأدباء الذين يكتبون في أدب الماورائيات كعميد الأدب الماورائي (ألجرنون بلاكوود) الذي كان مشترك في جمعية (الفجر الذهبي) السرية المتخصصة في الروحانيات وهي ما ألهمته لكتابة روايته (الوتر)

و(ميجل ديه أونامونو) و(ميغيل دي ثيربانتس سابيدرا) ؛ ففي ظل هذا التوسع المعرفي الغربي

نجد من الطبيعي أن صناعة الفن عموماً في الغرب تستند على العلم (كمختبر)

أو أنها تتصور أن للفن علاقة محورية مع العلم،

لكن إلى وقت قريب في ظل عصر المجتمعات التقنية والمعلوماتية كان الأمر مرفوض لتصديق القدرات الخارقة للطبيعة، إلى أن قام العديد من العلماء خصوصاً في جامعة (برنستون) بإجراء بعض البحوث العلمية التي توصلت إلى القدرة العقلية على تحريك الأشياء أو ما يعرف بـ(السيكوكينسيز) فمن خلال التركيز والتفكير الإيجابي يمكن أن يتحمل الإنسان الألم (كتجاهل البرد عقلياً هو ما يخلق عدمية الاحساس بالبرد) أو (تخدير الألم عبر التفكير العقلي خارج نطاق موضع الألم) ؛ ذلك عكس إذا نظرنا بالمقابل لجانب التوظيف الماورائي

في السينما الشرقية أنه مبني على فكرة الكرامات والخرافة المستمدة من طبيعة تصور العقل الجمعي (تصور الجن والشياطين وعلاقتهما بالسحر في المخيلة الفنية الشرقية) أو من التفسيرات المذهبية المختلفة للدين الاسلامي، مثل الجاثوم (شلل النوم) أو ما يطلق عليها شعبياً في مفهوم الماورائي (جن النوم) الذي يُعرف أنه الاحساس بضيق في الصدر يمنع الإنسان من التنفس والحركة والكلام وهي ما تولد الشعور بوجود شخص بجانبك. لكن بعد التحليل العلمي لظاهرة الجاثوم اتضح أن سببها ليس من الجن أو الشياطين أو عدم التقوى ولا علاقة لها بالظواهر الخارقة .. فقط أن المخ يقوم بإرخاء العضلات للوصول إلى أقصى درجات النعاس والنوم وهذا الارتخاء يولد شلل عام وعدم القدرة على الحركة.

ففي ظل الوعي العلمي عبر السينما لا زال الإيمان بالبعد الروحي هو أقوى من المادة أو العلم عند فئات اجتماعية عديدة، حتى بين الدول المتحضرة والمتقدمة علمياً ومعرفياً،

فهناك نسب متباينة تشير إلى أن تلك الفئات تؤمن بوجود (الأشباح) و(تحضير الأرواح عند السحرة) خصوصاً في أفريقيا والولايات المتحدة الأمريكية.

فهنا السؤال المطروح ما الدور الآخر الذي يقود إلى الوصول لوعي مطلق بحقيقة الماورائيات وسط فشل العلم من ناحية؟

من الشيء الطبيعي أن الإيمان بمادة (الدين) عند الكثيرين هو ما يمثل مُطلق الإيمان بالتفسيرات التي اجتهد عليها علماء الدين فكرياً؛ وهذا ما يعني أن تلك التفسيرات قابلة للنقد ولتأويلها أو تأكيد مقاصدها بمنطق قاطع - بل أن المنطق القاطع نفسه لا وجود له في حيز وجود آيات سماوية نزلت بإيجازيات

ومجازيات بلاغية (قابلة بصورة فرضية للتأول) لذلك نجد هناك عدة مذاهب دينية تختلف في التفسير وهو الأمر الأشبه بمدارس النقد المتنوعة - لذلك في وجودية فطرة (الإيمان المطلق بمنهج الأديان السماوية) وسط الشعوب عامة بمختلف ديانتها السماوية يكون إحلال أي مادة (فكرية بشرية) عبر وسائل الفن المختلفة أو العلم كذلك لا يمثل معنى للإقناع المطلق.

وهنا ما تدخل مسألة الوعي في حيز (النفي) في ظل الجدال ما بين المنهج العلمي والمنهج الديني.

وعلم الماورائيات تحديداً هو العلم الذي له علاقة مركزية مع الدين؛ لا يُقدم تنوير حولها ما لم تكون هنالك متداخلات (علمية/ دينية) هي ما خلقت الجدل القائم حينا ينقسم الناس بينها إلى أحزاب:

حزب (الأمة المؤمنة بمنهج العلم) وحزب (الأمة المؤمنة بمنهج الدين (الواقفين مع المسلمات الدينية بصورة مطلقة))

وحزب (اللادينيين) الذين يمكن أن يكونوا (علميين) أو (لا علميين). ففي الخارطة العربية تحديداً لمسألة الوجود النسبي المتسع للتصوف الديني وللتابعين للسنة والشيعة كطوائف إسلامية، يظل التعبير الماورائي عبر السينما (أو عبر أية أداة فنية بصرية) خصوصاً مقارنتاً بالأدوات الفنية الأخرى من التصنيفات التي تصنف ضمن (الحديث عن المسكوت عنه) بل نوعية هذا الطرح من المؤكد أنها تقدم نزاعات طائفية أكثر من كونها تُقدم وعي أو إصلاحات مفاهيمية - ولعل هذا النزاع ما حدث تماماً حول فلم (ستموت في العشرين) ما بين التيارات الإسلامية المختلفة التي كذبت (نبوءة الشيخ) كنبوءة لا وجود لها بين (منهج الطرق الصوفية في السودان) والأخرى التي لم تتقبل صورة المشاهد الجنسية (حفاظاً للحياء العام من الخدش) - لأن في

مفكرتها كل تعبير فني يتناول الجنس هو ما يمثل خدش للحياء العام - وبالمقابل تقبلتها فئة أخرى؛ فإذا عملنا على دراسات نقدية لجميع تلك التيارات أو تلك الشرائح الدينية الاسلامية المختلفة مذهبياً (نجد أن كل شريحة بينها تتمسك بمسلماتها العقائدية على حسب انتمائها المذهبي أو الطائفي). كذلك الأمر يمكن أن نجده في الغرب وسط تعددية الكنائس التي تنتمي إلى أناجيل مختلفة جوهرياً أو عقائدياً (إنجيل متى، لوقا، مرقس، يوحنا) ووسط ظاهرة الليبرالية والعلمانية كتيارات متحررة من جانب، ووسط الملحدين (الذين لا يؤمنون بوجود إله ونبي ورسول وخلفاء صالحين في الأرض).

فالواضح إذن أن عملية الوعي قائمة على نسبية متقدمة ويمكن أن تكون هابطة إذا تراجعت أدوات الوعي بالمقابل؛ ذلك مهما اختلفت طرائق الخطاب التوعوي وبلغت نسبتها من الإقناع المطلق في ظل تلك المسلمات الدينية المطلقة من حيث القابلية لها.

هوامش:

______

المكتبات والمراجع الروحية

ما بين مدينة لندن ونيويورك:

كتاب (في الإلهام والاختبار الصوفي)

جولة ما بين الفلسفة والتجريب

. للدكتور رؤوف عبيد

(وكيل كلية الحقوق سابقاً بجامعة عين شمس ورئيس قسم القانون الجنائي بها).

دراسة نقدية في فلم الكذبة الجيدة (THE GOOD LIE)

تختصر تساؤلات الشاعر الزيمبابوي (دامبوزو ماريشيرا) الثورية والمناهضة لهيمنة الإنسان الغربي في صياغة الإنسانية عامة وفق منهجها الثقافي المكفول لأجندة استعارية (لماذا أتصرف مع صديقتي الإنجليزية وفقاً لما تظنه نموذجياً في عقلها!؟) و(لماذا أفكر أو أكتب وفقاً لما ينتظره الرجل الأبيض!؟) ما يناقشه فلم الكذبة الجيدة (THE GOOD LIE) من قضايا إنسانية مهمة - ظلت موضع نقاش مستمر في الثورة الثقافية الإفريقية - مثل عملية اندماج الإنسان الإفريقي القادم من بيئات نائية في أفريقيا مع المجتمع الأمريكي وعدمية المؤهلات العلمية والفكرية عنده التي تصنع منه بالمقابل إنسان غير قادر على المنافسة العملية وسط المجتمع الأمريكي المتحضر والمتسلح بسلاح المعرفة والعلم في الحصول على وظيفة .. فمن خلال - التمظهرات الإنسانية الساذجة - في منظور الفكر الغربي الجمعي - لدى أبطال الفلم الجنوبسودايين (ميمير) و(جيرميا) و(بول) و(أباتيل دينغ) الذين تحصلوا على فرصة إعادة توطين بالولايات المتحدة الأمريكية تظهر جوهر بنية المجتمع الأمريكي في علاقته مع الآخر (المختلف) أو (اللاموازِ) فكرياً وعلمياً وثقافياً: أنك إن لم تكن تملك (عقلية جيدة) في نظرية المعايير العقلية الأمريكية أو (عقلية محاكيه للعقلية الأمريكية) أنت ليس مرحب بك أو العبارة الأقسى (أنت ليس إنسان) ؛ فالاحتراف في عقيدة الإنسان الأمريكي (بإنسانيتك) بحسب تصورات الفلم التي يمكن أن نراها بالعين الثالثة ليس بكونك تملك وجه وأرجل وأيدي..الخ بل هو أن تملك (عقل موازِ للعقل الأمريكي) ؛ وإلا لن تُحظى بفرصة عمل وبفرصة عاطفية ناجحة أو بفرصة حياتية عامة .. ولعل هذا ما يعيدني إلى ذاكرة مقولة قُدمت في التلفاز الفرنسي (أن الحكومة الفرنسية تحترم النخب الفنية المهاجرة أكثر من الشرائح الاجتماعية الأخرى)!.

ولتجسيد معاناة الإنسان المهاجر القادم من بيئات نائية داخل المجتمعات الحضارية يظهر لنا (ميمير) - رغماً عن محاولة إظهاره بالشخصة الأكثر تحضراً وذكاء من بين الأكثر تخلفاً - في مشهد (ساذج) يعكس مدى (بربريته) حينا يدخل في علاقة عاطفية مع مستشارة وكالة التوظيف (كاري دافيس) ويهديها (برتقال)! لم يكن بالنسبة لها إلا انعكاس لهوية معزولة عن العالم الطبيعي (جائعة) و(متخلفة) لكن في آخر الأمر حينا تفهم (كاري دافيس) بعد بحث مطول عن الحرب الأهلية والسياسية في جنوب السودان أن ذلك الإهداء (الغريب أو غير المألوف لها) ربما يشكل جزء من موروثه الثقافي وانعكاس لمفهومه الاجتماعي: في أن المجتمع الذي نشأ فيه يمثل (الطعام) بينه قيمة ثمينة أعلى قيمة مادية ربما من قيمة (الماس) و(الذهب) و(الورد) الذي يشكل واحدة من ثقافات الإهداء العاطفية في المجتمع الغربي! لذلك حينا عاد إلى أفريقيا لإنقاذ شقيقه من جحيم معسكر (كاكوما) للجوء في كينيا أهدته هي الأخرى (برتقالة) وخاطبته بطرافة (أن الطائرة من الممكن أن لا تقدم له الآكل المناسب الذي اعتاده) كإنسان له ثقافة آكله الخاصة.

يظهر كذلك (جيريما) في مشهد طرائفي أنه يمنح (كاري دافيس) لقب (البقرة البيضاء الكبيرة) والمعلوم هو أن (البقر) يُعد جزء من ثقافة المجتمع الجنوبسوداني في عملية الزواج التي تكون عند بعض القبائل ناقصة الطقوس حينا لا تقدم كقيمة (مهر) للزوجة أو هي المفصل الحاسم في عملية إتمام الزواج. أيضاً في محاولة من المخرج لترسيخ هذا المفهوم بصياغة فعل صامتة يضع (كاري دافيس) في موضع المرأة الذكية التي تفهم طبيعة اللاجئين المسؤولة من توظيفهم لتعرض لهم فرصة العمل في مزرعة (أبقار) بعد فشلهم في الحصول على عمل بالمطاعم والمتاجر الغذائية التي تعمل بتقنيات عمل حديثة والتي عبرها يكتشفون أن بها طعام مخصص للكلاب هي ما

شكلت لهم صدمة في أخلاقيات المجتمع الأمريكي لكون ذاكرتهم الحزينة لا تعرف مثل هذا السلوك مع الكلاب.

لا يتوقف الفلم على الانعكاس الثقافي والعلمي والفكري للإنسان الأفريقي (الأكثر بدائية) بل في مشاهد عدة يعكس لنا الفلم مدى الإنسانية والصدق والأمانة والكرم المتأصلة في طبيعته الفطرية والإيمان الواسع الذي يمتلئ به قلبه؛ مثل ما هو في المشهد الذي يقدم فيه (جيريما) موقفاً إنساني يمنح فيه إحدى (المتشردات) المأكولات الغذائية منتهية الصلاحية؛ ذلك لكون معرفته بالقوانين الصحية هزيلة؛ فهو من المبدأ الإنساني يرى أن من الواجب أن يُمنح الآكل للإنسان بدلاً من وضعه في القمامة - أو في منظوره الجوهري أن نظافة ولمعان المأكولات من الخارج لا تستحق أن يُلقى بها في القمامة (لأن إن كان الأمر في بلده لحدث عكس ذلك) - وفي مشهد آخر يظهر مدى (كرمه) الواسع بمنح من معه في القطار بعضاً من البرتقال؛ وهو أمر بطبيعة المجتمع السوداني يمكن أن نشهده في (الحافلات) و(القطارات) والمواصلات عموماً بأن يمنحك الآخر الذي يجلس بالقرب منك بعضاً من (الفول السوداني) أو(التسالي) أو (ما يحمله من آكل) بل أن من سابع المستحيلات أن تشاهد سوداني وهو يأكل ولا يقول لك (تفضل؟)! لكن بعكس ذلك يفهم المجتمع الأمريكي أنه تصرف (همجي) أو غير حضاري - بما هو موضح في رمزيات الفلم التي يمكن استنتاجها.

يمكن من خلال كل تلك الصراعات أن نستخلص من الفلم بعض الأخطاء الواقعية لسياسة دائرة الهجرة أو المنظمات المسؤولة عن توطين المهاجرين. والأخطاء الفادحة التي وقعت فيها المؤلفة (مارغريت ناجل) مع المخرج (فيليب فالاردو):

— أولاً ليس من المنطقي والإنساني أن تقوم بتعين مستشارة في وكالة التوظيف تبحث عن وظيفة عمل للاجئين قادمون من (حرب أهلية) ومن مجتمع مختلف كلياً عن المجتمع الحديث الذي تمت إعادة توطينهم فيه لتعمل على توظيفهم (من الوهلة الأولى) أو (من لحظة وصولهم إلى مجتمعهم الحديث)! بل من الجيد والإنساني أن تعمل الجهة المسؤولة من توطينهم على وضعهم في مراكز تأهيل نفسية تستطيع أن تخرج بهم من ذاكرة الحرب، ثم العمل على تنويرهم بالقوانين وبالمفارقات الاجتماعية ما بين مجتمعهم مجتمع النشأة وما بين المجتمع الذي سوف يعيشون بينه الآن؛ ذلك كمحاولة لدمجهم اجتماعياً. فمن خلال الكثير من المشاهد نستطيع استخلاص صراع أبطال الفلم مع (ذاكرة الحرب) ومع تمسكهم القوي بموروثهم الثقافي رغماً عن كل المخاطر التي سوف تصيبهم في مدى جهلهم بالقوانين العامة للمجتمع الأمريكي كتصرف (بول) مع الهاتف العام بالشارع الذي قام بتهشيمه لفشله في الوصول إلى رد هاتفي من شقيقته غير البيولوجية (أباتيل دينغ) وكالصراع الذي نشب بينه وبين (ميمير) حول أن (ميمير) كان بحسب القوانين القبلية في جنوب السودان (زعيمه) أم الآن في القانون الأمريكي لم يعد (زعيمه) لكن من يقنع (مامير) بذلك!؟

هي جميعها مسؤوليات أخلاقية مشتركة ترجع إلى دائرة الهجرة والتجنيس مع السلطات الأمريكية في أن تعمل على متابعة استقرار لاجئيها إلى مرحلة اندماجهم الاجتماعي.

— ثانياً كما هو معلوم للمجتمع السوداني أن الذين عاشوا وسط مجتمعات بدائية ولم يتلقوا أية تعليم في جنوب السودان لا يمكن أن يتحدثوا اللغة الإنجليزية - بل أن الذين يتحدثون الإنجليزية في جنوب السودان أنهم أكثر حضارة وعلماً وثقافة - لكن المخرج أظهر أبطاله بتناقض أو بعكس ذلك: أنهم

(همج/سُذج) وفي الآن نفسه هم يتحدثون الإنجليزية بطلاقة! فمن الواقعي أن تطرح الشخصيات بلغتها المحلية.

— ما يعيب الفلم كذلك هو (البدائية) و(التراجيديا) المبالغ فيها وهو أمر مخالف للواقعية الإنسانية في المجتمع الجنوبسوداني كما هو في المشهد الذي يظهر فيه أبطال الفلم بمدى جهلهم (بالهاتف) الذي كانوا يعتقدون أنه (منبه). وخلق مساحة من التفاؤل بالحياة لمهاجرين حديثوا المخرج من الصدمة النفسية النابعة من أثر الحرب. أيضاً صياغة الخطاب الذي ألقاه (جيريما) في عيد ميلاد (أباتيل دينغ) الذي يحمل مقولة (رغم اختلافنا .. إلا أن إنسانيتنا المشتركة توحدنا) لا يعبر عن حالة (إنسان بدائي). إضافة إلى أن أسماء مثل (ميمير) و(جيريما) لا تماثل الواقع أو من الجيد استعارة أسماء مثل (لوال) و(فرانسيس) و(خميس) و(رتشارد)..الخ فهي الأسماء الأكثر شيوعاً في المجتمع الجنوبسوداني.

اختيار ملابس الشخصيات وانفعالاتهم وتفاعلهم في المشاهد الأكثر كوميديا خصوصاً و تجسيد مشاعرهم السعيدة والحزينة وأساليب الإلقاء في الخطاب - خصوصاً عند شخصية (بول) الذي يأخذ دوره فنان البوب الجنوبسوداني (إيمانويل جال) في اسلوب إلقاء الخطاب جسدياً وشفهياً - جميعها مميزات صاحبت الفلم.

التمثلات اللاواقعية في واقعية الدراما السودانية.. مسلسل سكة ضياع نموذجاً

تعرف الدراما أنها الحكاية لجوانب الحياة الإنسانية التي يعرضُها ممثلون يقلدون الأشخاص الأَصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم، أو بشكل آخر هي إعادة إنتاج الواقع، أو كما عرفها (أرسطو) أنها «محاكاة لفعل إنسان». من هذا المنطلق يمكن أن نشير إلى أن من مركزيات الأدوات الفنية للفنون البصرية (الدراما المرئية) تحديداً التي تحاكي الواقع أو تتماهى معه: هو التجسيد الواقعي لفضاء الزمكان والشخوص (في كل مكوناتها الجسدية والشكلية والفكرية والثقافية. الخ) التي تتماشى مع جوهر الفكرة (تجسيد الواقعية الاجتماعية) أو مع واقعية الأحداث، أضف لهما جودة الإضاءة والصوت والصورة كأدوات مساعدة من حيث (الاستظهار) الواقعي للحدث، وأدوات مركزية من حيث الصنعة الفنية البصرية. ولعل هذا ما افتقدته مسلسل (سكة ضياع) حول تناقض الفكرة - أو باللغة النقدية الدرامية ما يمكن أن نشير له (بالسيناريو) - مع تمثيل واقعية بعض (الشخصيات) المحورية وتوظيفها بالشكل الخاطئ (عكس طبيعتها الخلقية):

فالفكرة من الواضح أنها تناقش القضايا الاجتماعية (للطبقة الارستقراطية الخرطومية) وقضايا الشرائح الاجتماعية التي تفتقد للسند أو ما نطلق عليهم بلغة العامة (أبناء الحرام) وهي كلمات قاسية تصنف في العلم النفسي أن لها تأثيراتها النفسية القاتلة معنوياً تجاه هذه الشرائح، مثلها مثل شريحة (المعاقين) حينا نطلق كلمة (معاق) تجاه (المعاق) دون أن نحدد نوعية الإعاقة (بصرية - سمعية - حركية - عقلية. الخ) وهو ما يعني أن (المعاق) الذي أشرنا له (بمعاق) دون تحديد (إعاقته) أنه إنسان (شامل الإعاقة). إذن هي فكرة متوسعة من حيث الممارسات الحياتية المختلفة كحياة

(المشردين/اللصوص/صعاليك الليل/مدمني المخدرات والكحول والسجائر.. الخ).

فما بين التماهي للمخيلة السينمائية الهندية وما بين (المحاولة) لتجسيد الواقعية الحياتية لبعض الشرائح المنسية والمستضعفة بين المجتمع السوداني تخلق مسلسل (سكة ضياع) أزمة ذاتية لهذه الصنعة الفنية - أقول ((محاولة)) تحديداً، للتناقض الذي أشرت له سابقاً ما بين واقعية الفكرة وعدمية علاقة الشخوص مع الفكرة (الواقعية الاجتماعية) من حيث اللغة الشفهية والجسدية والملبوسية (الملابس) والشكلية الإنسانية..الخ ومن هنا يمكن أن نستخلص أن هناك دوماً ما تظل فوارق فنية في العملية المتكاملة في صناعة الفن الدرامي غير الملاحظ لها عند المشاهد العادي: وهو أن اختيار الديالوج (اللغة الشفهية في الحوار) هي من مهمة الكاتب أو (السيناريست) وتجسيد واقعيتها من مهمة (الممثل) فحينا نلحظ إلى المفردة التي لفظها بطل المسلسل (عبادي) إلى مشوقته «ورحكاكي» التي تتناقض مع الطبيعة اللغوية لبطل المسلسل - اللغة التي أسميها باللغة (الشبابية الخرطومية) - نجد أن الخطأ هو خطأ (السيناريست) مع المخرج معاً لا (الممثل) المناط به لتجسيد الدور.

أبدأ من الشخصية المحورية البطولية (عبادي) لأقول أن توظيفها لدور الشاب (المنحرف/المتشرد/اللص/المجرم/الصعلوك) توظيف لا يمد للواقع بصلة؛ فالشكلية الإنسانية من حيث التحليل العلمي لعلم الفراسة والعلم النفسي الجنائي أنها شخصية (لينة/ناعمة/أرستقراطية) لا تعرف خشونة الحياة بطبيعة ملامحها الإنسانية، يدعمها تصفية الشعر واللحية المهذبة بدقة وعناية وربطة الشعر (التي لا تتناسب مع عمرية البطل وطبيعة شكليتهُ الإنسانية) والملابس كذلك التي تتغرب عن الشخصية الاعتبارية و(رطوبة

الوجه) والنظارات الشمسية التي تعطي طابعاً للأناقة أكثر من (الشر) ليحيلها إلى شخصية علاقتها (بالجريمة) تحديداً هي (صفر) ، أضف إلى ذلك (لهجتها في الحديث) لهجة لا علاقة لها بلهجة مجتمع (المجرمين/المشردين/المنحرفين/الصعاليك)، مع قلة مهاراتها الحركية والعقلية موهبتها في الارتجال عقلياً وجسدياً. هذا بعكس شخصية مثل شخصية (أبو الدبش) التي تبدو كما لو أنها (الشخصية الواقعية في الحياة) لا الشخصية الدرامية التي تتقمص دور الشخصية الحقيقية أو الاعتبارية (الإجرامية) في الحياة اليومية؛ فهي تجيد فن اللغة الشفهية والجسدية بواقعية صارخة تتناغم مع ملابسها (الرديئة) وتسريحة شعرها؛ ذلك للدرجة التي (يشكك) معها المشاهد أن هذه طبيعة الشخص الممثل في الحياة اليومية!. أيضاً شخصية الطفلة (أب كرت) تتظاهر بصورة مماثلة إلى شخصية (أبو الدبش) يدعمها بشدة الاسم (أب كرت) مع اللغة الذكورية التي تتحدث بها الشخصية بتأنيث (الذكر) وتذكير (الأنثى) في الخطاب الدرامي؛ وهي واحدة من العادات الطبيعية في مجتمع ما أسميهم أيضاً (المتوحدين) أو (المشردين) وهو بعكس شخصية (دوكو) التي تتشابه مع (عبادي) في المظهريات الشكلية والطبقية واللغوية (شفاهية اللغة) كفتاة في الأصل (مدللة) دورها المتناغم مع شخصيتها (عاملة مطاعم) و(حانات) مع السيجارة التي يمكن تجذب أنفاسها في الفواصل العملية.

شخصية (كبويدا) التي تقتسم مع (عبادي) الحياة الضائعة، ناجحة من حيث اللغة الشفهية والجسدية خصوصاً و(ضحكتها) التي تتمثل بواقعية مفرطة - لا تصلح كلمة (مفرطة) توظيفها هنا لكن أقصد بواقعية مثيرة للتعجب. أضف لها مظاهر (الشر) من حيث التحليل النفسي الجنائي، لكن يعيبها أنها تؤدي - بأحاسيس نفسية ولغوية جسدية - وظيفة الرجل الثاني في عصابة الرجلين (عبادي/كبويدا) فمن الأصلح أن توظف في دور القائد الأعلى

(commandant suprême) إن كانت شخصية (عبادي) تمظهرت بتناقض مع واقعية تقمص الشخصية الحقيقية بين الحياة (personnalité criminelle). أما عن الشخصية الثانوية (جسكبة) نجد أنها (متكلفة) أو تقمصها للدور مخجل إن لم نقل صلاحيتها للتمثيل هزيلة، (مفاز) فتاة تلقائية وعفوية لا تصلح للمشاهد الأكثر جدية وتراجيديا، إنها صالحة في المشاهد الكوميديا التي تتناول واقعية ساخرة وبلهاء، لذلك تقيمها (فاشل) من جانب و(ناجح) من جانب آخر.

لجانب الشخصيات المحورية في المسلسل لا يمكن تجاوز فضاءات المكان وعلاقتها بالشخوص: فالناظر إلى مظهرية (دوكو) ووجودها بين شارع متسخ (بالقمامة) يلحظ للتوظيف الخاطئ من المخرج لهذه الشخصية، (فأب كرت) تتناغم مع المكان بدرجة مطلقة مقارنتاً (بدكو) الطفلة (الأرستقراطية الناعمة). أيضاً وجود (أريكات) أنيقة في منزل - يبدو أقل تواضعاً - مع المستوى الطبقي المتدني لشخصيات تعيش الاجرام والتشرد والادمان لمذاهب العقل؛ هي ما لا تمد للواقع بصلة كذلك. ربما وجود صورة الفنان (محمود عبد العزيز) المعلقة على جدار الغرفة تعطي طابعاً لخلفيتهم الثقافية؛ فنفهم أن نوعية الموسيقى يمكن أن تخلق محددات إجرامية وأخلاقية، فالذين يستمعون كنموذج لأغاني (مصطفى سيد أحمد) يصنفون كصفوة إجتماعية وثقافية وسياسية. هذه عوامل أحياناً تستخدم في الجنائيات للكشف عن هوية المجرمين؛ من المؤكد في الدول المتقدمة علمياً التي تستخدم الاساليب العلمية في مؤسساتها.

أما إذا كانت لنا نظرة عامة حول الشخصيات بمختلف أدوارها، سوف نجد أنها (بلا إحساس) أو تجسيد الاحاسيس النفسية عندها غائبة تماماً - ربما نوعاً ما عند (كبويدا) - وهذه واحدة من إشكاليات الفن الدرامي والسينمائي

عند الفئة من الشباب. ومن الواضح أو الملاحظ في نظري المخرج تعامل مع إخراج المسلسل (بثقافة ضحلة) و(فوضوية نوعية) في الكشف الواضح عن هوية النوعية الدرامية (المأساة (التراجيديا)/الرومانسية/الملهاة (الكوميديا)/التراجيكوميدي/الدراما البوليسية..الخ)! لذا دوماً ما يكون لنا رأي في أن على الفنان عموماً أن يكون صاحب (ثقافة شاملة) وثقافة فنية ونقدية خاصة بالفن الذي يحمله، أخذ نموذجاً بالممثل البارع (محمود السراج) وهو أن واحدة من الأدوات التي صقلت موهبته هو الخلفية الثقافية الشاملة، بل معظم الجيل المؤسس مثل (الفاضل سعيد) و(جمال حسن سعيد) و(محمد عبد الله) و(مختار بخيت)..الخ هم في الأساس أصحاب ثقافة شاملة لذلك الصنعة الدرامية والسينمائية عندهم تظل على الدوام ذات جودة عالية أو أقل رداءة من غيرها من الدراما والسينما الشبابية.

إذا ذهبنا إلى الحبكة الدرامية داخل المسلسل نكتشف أنها تحمل الكثير من التماهي للسيناريوهات الهندية (copie artistique) مع أنها تخلو من الحداثوية الفكرية في بنيتها الشكلية (لا المضمونية) إن كان المخرج باحث من خلال مجريات الأحداث عن حداثوية أو تجديد في الاعتيادية الدرامية المحلية. الإضاءة الرديئة كذلك والصوت والصورة - أو فشل الكاميرا في ما تخفيه الكلمات - مع التوظيف الخاطئ للموسيقى في الفواصل (المأسوية) و(الاحتفالية) خصمت من جودة المسلسل.

مفهوم اللغة اللونية والتشكيلية في اللوحة الأفريقية

في ظل القصور الفكري والقصور المعرفي بهوية الفلكلور الأفريقي تحديداً - الطاغي وجودياً في اللوحة الأفريقية - والحياة الأفريقية الإنسانية والحيوانية والكينونية عموماً والحركة السياسية والفنية، العادات والتقاليد، المعالم الفنية (الشخصيات الإبداعية) ، البيئة، الجغرافيا، وكل ما يمثل انتماء للقارة السمراء، للكشف عن الدلالات التعبيرية داخل اللوحات (التجريدية) و(السريالية) على وجه الخصوص من بين مختلف المدارس التشكيلية المتنوعة
(التعبيرية/التكعيبية/الكلاسيكية/الواقعية/الرومانسية/الوحشية/المستقبلية) ، ظلت بالمقابل هنالك إشكاليات نقدية وتحليلية ومفهومية عند المتلقي العام والخاص (الناقد المختص) ؛ لكون لغة الألوان (التشكيل) لغة لا تعتمد في استرسال المعنى على المباشرة (ليست مادة حسية) كاللغة الناطقة أو الحركية كلغة الصورة المتحركة (الجسدية/العينية (لغة العيون)) بل هي لغة تعتمد على الاستعارة والترميز والمجاز - إن لم نقل أنها لغة (ترميزية/مجازية) على وجه التحديد - أم الترميز نفسه كالمجاز الذي يمثل جوهر الصورة التشكيلية (الخطاب التشكيلي) يختلف في المدى (المفاهيمي) مقارنة بالترميز في الفنون البصرية الأخرى والفنون الصوتية والمكتوبة والملحنة (الموسيقية) - فالموسيقى أيضاً خطاب صوتي يؤدي وظيفة العلاج النفسي في العلم السيكولوجي - ووظيفة للانعكاسات الحياتية بمختلف كينوناتها حينا تندمج أو تتناغم مع مشهد الصورة في السينما والدراما والكوميديا. بل أن الترميز التشكيلي هو يمثل حالة أرفع من الترميز نفسه (في المفهوم الجوهري للغة الرمز) وليس من حيث (المصطلح) أو هو أقرب إلى (محاولة العقل الإنساني في إحصاء النجوم) أو التحقيق الجنائي لجرائم قتل معقدة. لذلك كل ما كانت

هنالك ذخيرة معرفية عند المتلقي بمعرفة المرجعيات التي تشكلت بها اللوحة كل ما تحول الترميز إلى لغة مباشرة يتعرى معها المقصد الجوهري للوحة.

لكن ما يميز لغة الألوان ولغة التشكيل عموماً هو أنها تمثل لغة مشتركة تتوحد بينها جميع هويات العالم؛ لكن هذا يعتمد أيضاً على المرجعيات المعرفية للمتلقي بهوية الآخر (الثقافية والدينية والإثنية.. الخ) وبالمعرفة التاريخية السياسية والاجتماعية للآخر، ليتحصل بالمقابل على لغة لونية تشكيلية يقدر أن يفهم بها لغة الألوان والتشكيل.

لكل ذلك في ظل القصور الفكري والمعرفي - حتى بين النخبة الثقافية - لم يكن للفنان التشكيلي الأفريقي الذي يتبع المدارس التشكيلية رأس مال رمزي (الشهرة والتقدير الاجتماعي) كما هو في الفنون الأخرى مثل الموسيقى والتمثيل والأدب. لذلك في العقود الأخيرة سيطرت مدرسة الواقعية بين الجيل الحديث على اللوحة الأفريقية لتتبنى رسم شخصيات لها (رأس مال رمزي) أو أيقونات ثورية ونضالية أو مشاهد تمثل ظاهرة سياسية أو اجتماعية أو دينية.. الخ تمثل بالمقابل في لغة اليوم (الرقمية) حالة (ترِيند) ؛ وهي محاولة رخيصة للبحث عن شهرة عبر الآخرين، لا تعبر عن مجهود فكري أو إبداعي بالغ، بل أن المدرسة الواقعية في التشكيل هي المدرسة الأقل إبداعاً مقارنتاً بالمدارس الأخرى التي التي تتبنى التفكير عبر لغة الألوان.

كما أن صعوبة التشريح للغة الألوان والتشكيل قلل من قيمة الفن التشكيلي من جانب كونه (سلاح مقاومة ناعم) لم يعد مفهوم دلالاته التعبيرية أو اللغوية شفافاً إلا في واقعية مدرسة الجداريات للأيقونات الثورية كنموذج لجداريات (شهداء الثورة السودانية) التي تمثل ذاكرة ثورية تقاوم جوهرياً في تنشيط أو تصعيد الحراك الثوري. إضافة إلى أن الذين يتبنون المدارس التي تتبنى لغة الترميز (التجريد/التكعيب/السريالية) كالفنان السوداني محمد

حسين (بهنس) الذي ينشئ في بعض لوحاته علاقة ما بين الألوان والضوء وهو ما تعرض إحدى لوحاته في قصر الإليزيه بباريس، والفرنسي الجزائري (قادر عطية) الحائز على جائزة (مارسل ديشامب) لعام ٢٠١٦ التي ينظمها مركز (بوميدو) بباريس و مؤسسة نشر الفن الفرنسي بالخارج، والكاميروني المقيم في فرنسا (بارتيليمي توغو) ، أصبحوا بتلقائية الواقع الثقافي (القاصر فكرياً ومعرفياً) فنانين مؤسسات ثقافية وعلمية أو متاحف وقصور (أوروبية) ، وهي ما يمكن أن نشير لها بظاهرة الهجرة الفنية نحو مجتمعات تفهم وتقدر لغة الرمز، كنموذج لفرنسا التي تتبنى الفن التشكيلي كمورد اقتصادي للدولة؛ ذلك إذا نظرنا لعدد زوار المتاحف الفنية الفرنسية وما يدفعونه من قيمة مادية يومياً مقابل الزيارة لتلك المتاحف - والمتهمة كذلك بسرقة التراث الفني الأفريقي؛ لامتداد حراكها الاقتصادي (باطنياً) وحراكها الثقافي (ظاهرياً) ، ذلك لكون التراث الفني الأفريقي له تأثير ثقافي بالغ وهو الأمر الذي تأثر به الفنان الفرنسي (بابلو بيكاسو) الذي استلهم من اللوحات الأفريقية لتطوير مدرسة (التكعيبية) التي تُعد من أهم مدارس الفن التشكيلي الحديث.

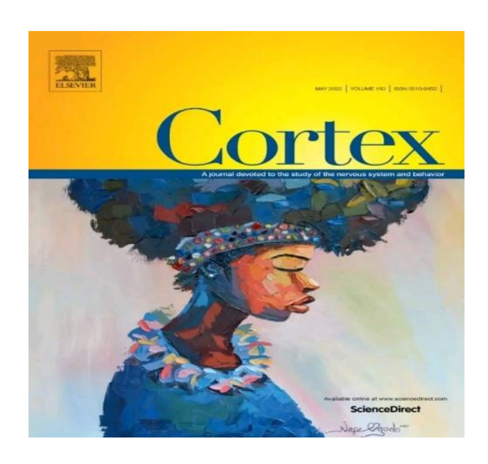
يلاحظ أننا ذكرنا لغة الألوان والتشكيل ولم نذكر لغة الألوان فقط: لأن هنالك مفارقات ما بين اللغتين؛ فاللون بخلاف أنه يُعطِي قيمة جمالية إلا أنه له تأثير ذهني أو علاقة بالتحليلات النفسية؛ إن كنا نلاحظ لوجود اللون الأخضر في المستشفيات عند الجراحين أو (أطباء العمليات) وهو بحسب التحليل النفسي يخلق راحة نفسية لدى المريض، عكس اللون الأحمر الذي له علاقة (بالدم) وهو ما يعكس هاجس وتوتر لدى المريض، لكنه يستخدم في المطاعم والكافيات والشركات لكتابة أسمها، وفي العلاقات العاطفية، لما يحمله من حيوية ونشاط، أم اللون الأصفر يستخدم للذاكرة (التذكير) في المؤسسات العلمية؛ لأنه لون صارخ (ملفت) ، البرتقالي يوظف في المطبخ لقوة تأثيرهُ في فتح الشهية.. الخ فإلى الألوان علاقة محورية مع علم الطاقة.

إذا رجعنا إلى إشكاليات النقد قد نجد أن هنالك (توهمات) أو (تأويلات) جمالية زائفة لبعض (البورت يهات) أو اللوحات عموماً تهدف إلى توطين (رأس مال رمزي) مقابل الحصول على (رأس مال مادي) عند المؤسسات الثقافية التي تتاجر بالفن، كنموذج للوحة (الموناليزا) التي في رأي - وهذا رأي الشخصي الذي أقدمه بشجاعة وأدافع عنه بشراسة؛ لأنني ليست من نوعية الذين يأثر فيهم الإعلام أو يتبعون القطيع إن كان لي بصر وسمع وعقل أحلل بهم الأشياء - أنها لوحة (عادية) مثل آلاف اللوحات التي تُرسم يومياً؛ لا تحمل أية تفكير عبر لغة اللون أو التشكيل، أو عبقرية في صناعة الخطاب الفني أو سحرية تتلاعب فيزيائياً بالرؤية البصرية أو أية ابتداع بصري يخالف المألوف بخلاف أنها تنظر لك بحسب نظرك لها من جانب اليمين أو الشمال. فقط ربما أنها في زمانها (التاريخ الذي جسدت فيه اللوحة) قد تمثل واقعية مدهشة في نظر الذين عايشوا (الموناليزا) الإنسانة التي يقال أن اسمها الحقيقي (ليزا ديل جوكوندو) ؛ ذلك لعبقرية ليوناردو دافينشي في ذلك الزمان في فن الخط داخل اللوحة واللون والتظليل الذي أعطى واقعية ربما تكون مطلقة. لكن ليست لدرجة أن يصبح زوارها بين متحف اللوفر ٦ مليون زائر سنوياً أي ٨٠٪ من زوار المتحف. وما يؤكد أن في الأمر خداع (نقدي/تأويلي) أن اللوحة رُسمت في القرن السادس عشر ولم تأخذ شهرتها إلا في القرن العشرين؛ ذلك لتأويل النُقاد وتأثيرهم كنُقاد في الساحة الثقافية هو ما خلق أيقونة (الموناليزا) لتعرض في متحف اللوفر وتتناولها الصحف والمجلات والمواقع والفضائيات الاعلامية، ويتغنى لها؛ لتصبح بشكل أو بآخر مُحصنة من النقد وإن كان تطبيقي مُقنع بالبراهين. وما يدعم هذا التحصين هو الفكرة العامة في المخيلة الأفريقية ومخيلة العالم الثالث عموماً (أن كل ما ينتجه الغرب من فكر أو رأي هو ما يمثل مطلق الصواب ولا يحق معارضته أو الجدل فيه) وهذا ما يبدو واضحاً في معظم مقالتنا التي تستدل بأقوال المفكرين والعلماء والنقاد

الغربيين. بل أن المقالة الأفريقية والعربية على وجه الخصوص - في الغالب ولا أقول في المطلق - هي عبارة عن شروحات للمنتوج الإبداعي الغربي؛ ليست لها (استقلالية فكرية) تعبر عن امتداد معرفي في خارطة العالم المتخلف.

ففي نظري أن كل بورتريه أو لوحة واقعية لصورة المرئيات هي تمثيل (لمرجعية فنية وليست تمثيل لامتداد فني) أو هي (إعادة لتعريف الواقع) أي لا تحمل إحداثيات فلسفية خطابية عبر لغة لونية وتشكيلية ترميزية لتقدم ظاهرة فنية عبقرية يمكن أن تُحدِث تأثير فني.

المفارقات الفكرية في لوحة (سباق البشر)



(نيفي أوغودو) رسام نيجيري يهتم بإحياء التراث الإفريقي النيجيري واستخدام الفن كوسيلة تعبير سياسية مناهضة للعنف والفقر والسياسات الجنائية المنحازة وتوطين التعايش السلمي بين القوميات المختلفة والمتنوعة - خصوصاً في دولة مثل نيجيريا تركيبتها السكانية تعيش وسط تعددية ثقافية ودينية وإثنية - آخر لوحاته الزيتية المعنونة (بسباق البشر) والتي تندرج ضمن مدرسة (الإثنوغرافيا) أو (الأوجه الفلكلورية) من جانب التحليل الآخر (إن كانت لوحاته تحمل في باطنها عدة دلالات رمزية) - بحسب النظرة النقدية الكلاسيكية الإفريقية - عملت مجلة كورتيكس (Cortex) العلمية الشهيرة التي تحررها جامعة إدنبرة في اسكتلندا، والمخصصة للبحث العلمي لاضطرابات الدماغ والجهاز العصبي على إدراجها في الغلاف، وكتابة ورقة بحثية علمية حولها، وهي ما عبر عنها (نيف أوغودو) بالاتي:

حان الوقت بالنسبة لنا أن ننظر إلى أبعد من ألوان بشرتنا ونرى كل لون كعائلة واحدة كبيرة متحدة؛ ففي هذه اللوحة اجتمعت جميع الألوان معاً لتشكل تركيبة واحدة، حاولت أن أدمج فيها ملاح الأجناس المختلفة في شكل واحد.

يُلاحظ أن من المفارقات الفكرية الواضحة ما بين الفكر الفني الإفريقي وما بين الفكر الفني الغربي هو أن (أوغودو) ينظر إلى (سباق البشر) كلوحة تعالج النزاعات القائمة بين القوميات المتعددة والمتنوعة عرقياً. بينما اختيار المجلة للوحة و ووضعها كنموذج مدارسة علمية هو ما يوضح حجم المفارقات الفكرية. وهذه نظرات تذهب في تيارات مختلفة هي ما توضح لنا الاتي: أن الفكر الفني الإفريقي لا يفكر خارج إطار المكان - لا نقصد بالمكان الجغرافيا وحدها؛ بل كل ما له علاقة بالمكان (الطبيعة، الثقافة، الدين، العرق، القبيلة، التراث الشعبي، الموسيقى، الحروب.. الخ) - الذي نشأ فيه، ولا خارج إطار (المشكلة المكانية) إن لم نقل أن الفن الأفريقي التشكيلي يمثل مرآة للهوية الانسانية والحضارية الافريقية أو هو المنشغل بطرح المشكلات التاريخية المتعلقة بالحرية والعدالة والسلام وقضايا الفقر والمجاعة والحرب وحقوق المرأة والطفل.. الخ دون وضع حلول جذرية ممكنة أو مشروع رؤية على المدى الزمني البعيد. ذلك بعكس الفكر الفني الغربي الذي يحاول الولوج إلى المكان الآخر المتخيل؛ وهي رؤية أيضاً تندرج ضمن الرؤية للمستقبل (البحث عن الأفضل في مكان أفضل) فالفكر الغربي دوماً منشغل بالحل والتطور نحو الأفضل، وخلق علاقة ما بين الفن والعلم، أوكل شيء لا بد أن يدخل في حيز التطبيق والتنظير العلمي.

فإذا توسعنا في فكرة (أوغودو) نجد أن أنها تتعلق بعملية (الخُلق) أن كل عملية (خُلق) داخل الكون لا بد أن تكون مختلفة ومتنوعة (الطبيعة في مكوناتها تختلف وتتنوع ما بين الحيوانات والطيور والاشجار والجبال والانهار

والبحار..الخ) وهي ما تشكل وحدة متماسكة تقود إلى استمرارية الحياة؛ فكل تشرذم أو غياب لوجود الآخر هو ما يشكل تهديد لاستمرارية الحياة. بل أن المكون الجمالي قائم أيضاً على اختلافات في التركيبة الجمالية (فوجود إنسان أو حيوان ناقص للعضو الجسدي هو ما يخلق حالة من التشوه) ، اللوحة الفنية كذلك حينا نحذف جزئية منها تصبح جوفاء (بلا معنى) ، (الساعة لا يمكن أن تعمل بدون طاقة محركة) و(الطاقة المحركة لا تعمل بدون وجود للمادة الخام) وهذه فرضية خلقية تقودنا ببساطة (لتوطين السلام بيننا كقوميات كينونية شاملة وليست بشرية وحدها) لأن في مفهومنا الإفريقي أن وحدتنا تتشكل في ذاتنا البشرية دون الكائنات الأخرى (حينا لا تكون أهمية الكلاب كأهمية البشر ولا وجود لقوانين تحفظ حقها في الحياة) وهو أمر بالمقابل تخالفه الفكرية الغربية التي إذا توسعنا في فكرها من حيث مدارستها للوحة (سباق البشر) نجد أنها تهدف إلى الوصول لعلاقة الألوان في التأثير النفسي أو في الاضطرابات العقلية؛ فهناك ما يعرف بالعلاج أو التداوي بالألوان (Chromo therapy) حيث أظهرت بعض الدراسات العلمية أن الألوان تؤثر على الجهاز العصبي للإنسان تأثيرات مختلفة، كما تؤثر على الحيوانات كذلك، فيقول (دونالد واطسون) في كتابه (قاموس العقل والبدن): إن الألوان يمكن تقسيمها إلى مجموعتين: (الألوان الحارة) مثل الأحمر والبرتقالي والأصفر وهي مقرّبة وعدوانية، و(الألوان الباردة) مثل الأزرق والأخضر و البنفسجي والتي تعتبر قابضة وسلبية.

كما أظهرت كذلك دراسة علمية في (مستشفى نيو إنغلاند) في الولايات المتحدة الأمريكية: أن استحمام الشخص بالضوء الأحمر لنصف ساعة يرفع معدل ضربات القلب، بينما يخفض حمام مماثل مستوى ضغط الدم.

إضافة إلى أن لون مثل الأزرق يساعد على الهدوء والاستقرار النفسي، وهو تمثل ينعكس في الراحة النفسية التي نجدها في لون السماء والبحار والأنهار، وغيرها كذلك من الألوان التي لها انعكاسات نفسية. كما يُلاحظ كذلك أن برغم كل تلك المفارقات الفكرية إلا أن هنالك قواسم مشتركة حول (العلاج الإنساني) الذي يوصلنا إلى أهمية دور العلم والفن والعلاقة بينهما التي تقودنا إلى نتائج مشتركة تسهم في توطين الحلول لمشاكلنا الإنسانية اليومية.

شعوب متخلفة في أراضي غنية

،، السلاح يصنعه الأذكياء ليتحارب به الأغبياء لمصلحة ذات الأذكياء ،،

أفريقيا قارة تتمتع بثروات طبيعية ضخمة تتميز بها عن أي قارة أخرى، لكن في الحقيقة شعوبها (جاهلة) و(غبية) جداً؛ يمكن التلاعب بعقولها وسذاجتها في التعامل ونهب مواردها بكل بساطة أو بالحد الأدنى من الذكاء؛ وهذا ما يعمل به (الغربيين) منذ فكرة اختراع الأسلحة النارية إلى المرحلة الآنية من الاستعمار الحديث (New Imperialism) الذين يرسلون فيها باحثين وعلماء إلى أفريقيا في الأنثروبولوجيا أو في كل ما يخص طبيعة القبائل من تاريخها وتراثها الثقافي وعاداتها وتقاليدها وفي اللغات المحلية التي تتحدث بها - فهناك مجموعة كبيرة من الباحثين الأوروبيين والأمريكان في اللغات يتحدثون مجموعة كبيرة من اللغات المحلية الأفريقية - وكل ذلك لصناعة الحروب الأهلية بين تلك القبائل المتناقضة أو المختلفة عن بعضها البعض ثقافياً وإثنياً ودينياً، بل يرسلون باحثين في الطبيعة عموماً من بترول، يورانيوم، ذهب، ماس، سيليكون، كوبالت، ألومنيوم، أواورويت، أوريكوبريد، أوزميوم، غرافيت، هابكيت، مواسانيت، منغنيز.. الخ إلى فطريات، حشرات، حيوانات، طيور، زواحف، مائيات.. الخ لنهبها واستخدامها في صناعة الأسلحة النووية والكيميائية والبيولوجية وصناعة الطائرات والسيارات والآليات الإلكترونية مثل الحواسب الآلية والهواتف المحمولة التي تضع فيها تطبيقات وتقنيات (للتجسس) تتطور بالعلم والمعرفة من فترة إلى أخرى، فكل دول أفريقيا مزروعة بينها أجهزة (تجسس) وكل المنظمات الدولية في جوهرها تمثل أداة (للتجسس).. الخ أو تحويل (الثروة الطبيعية إلى ثروة فكرية) ، فالاستعمار الغربي ما زال موجود في أفريقيا بإحداثيات جديدة؛ فالمستعمرات الأوروبية منذ تفكيرها في إنهاء عهد الاستعمار المباشر خططت على تأسيس مدارس

وجامعات مركزية لتنتج ((نخب)) من إثنيات محددة تمنحها لاحقاً منح دراسية في بريطانيا وفرنسا وألمانيا وهولندا والنرويج.. الخ لتخلق أدوات تستطيع أن تتخاطب معها سياسياً واقتصادياً (وسط الجهل الذي كان يسيطر على الشعوب الإفريقية) لتوظفها لخدمة أجندتها أو لتمثل لها (مستعمر يحارب بالوكالة) ، فتلك (النخبة) التي تم انتقاءها من إثنيات محددة يمكن مع تماشي المصالح (التجارية من إنعاش تجارة الأسلحة وإلى آخره من مصالح اقتصادية وسياسية) أن تصنع لها ((نخب مضادة)) تنقلب عليها، كما هناك انتخاب ((النخب)) عسكرية على ذات الأساس الانتقائي التي من مهامها إحداث (انقلابات عسكرية) على من لا يطيع الأوامر لمن هم في السلطة أو يتعارض مع أجندتها الاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية:

*نخبة جامعة الخرطوم نموذجاً

* النخبة الأفريقية للكفاح المسلح نموذجاً (فكل حركات الكفاح المسلح في أفريقيا هي من تمويل وفكر وتخطيط إسرائيلي أو أمريكي أو فرنسي أو روسي أو من دول الإقليم)!

أضف إلى ذلك كل ما يسمى بالبنك الدولي وصندوق النقد الدولي ونادي باريس وإلى آخره من هذه التحالفات الدولية هي آليات استعمارية لإغراق الدول الضعيفة بالديون والمشاكل الاقتصادية. وكل الأمراض الوبائية في أفريقيا هي خارجة من مختبرات الأسلحة البيولوجية في أوروبا وأمريكا وشرق آسيا، لإنعاش الحركة الاقتصادية لصناعة اللقاحات، وكل الأدوية تجرب أولاً في الإنسان الأفريقي - الذي يستخدم حقل تجارب للثروة الفكرية الطبية - لمعرفة جودتها قبل إدخالها سوق العمل الأوروبي والأمريكي والآسيوي.

في ذات السياق يتفق كثير من العلماء (الغربيين) في غرفهم المغلقة من ناحية (جسمورية) و(جينية) أن الإنسان (الأسود) تركيبته (متوحشة) وبدرجة ضعيفة من الإنسانية! كذلك كثير من الباحثين (المستفرقين) وكثير من ما تقدمه السينما الغربية يعكس الصورة النمطية تجاه (السود) الذين يصنفون كمجتمعات استهلاكية؛ ليس لها القدر الكافي من (التفكير) أو (الذكاء) العالِ لإنتاج ثروة فكرية! هذه النظرة تظل إلى يومنا هذا مدعومة حتى (بالاغتيال) للشخصيات التي يُظن أنها توازِ (الفكر الغربي) أو (العقلية الغربية). أما بعض الفلاسفة من أمثال (جون لوك) و(ديفيد هيوم) و(إيمانويل كانط) و(هيغل) كانوا يعتقدون أن السود والسكان الأصليين في جميع أنحاء العالم كانوا (همجاً) و(دونيين) يحتاجون إلى التنوير الأوروبي ليهذبهم! و(هيغل) على وجه الخصوص أعطى تعريف خاص للأفارقة السود «أنهم جنس من الأطفال لا يزالون غارقين في حالة السذاجة». يمكن دعم ذلك بما قالته الصحفية المصرية ومديرة البرنامج الأفريقي في مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية (أماني الطويل) وتعميمه من وجهة نظري على كثير من الشعوب الأفريقية: في أن الذهنية السودانية ثأرية وصفرية وغير متسامحة وتعاني من التعالي وعدم قبول الاخر.

ربما يعتقد كثير من المثقفين أن كل تلك الآراء هي آراء (عنصرية) وهي ما وصف بعضها بالنسبة لآراء فلاسفة الغرب الكاتب الأمريكي (إفرام ألبرت) بأنها إحدى أوجه العنصرية الفردية، لكن ليس من الضرورة أن نتفق معه - وهذا أمر مهم للعقلية الأفريقية أن تبعد عن ذاتها النظرة الدونية في أن كل رأي غربي هو يمكن أن يحسب كرأي سماوي يفترض أن نسلم به؛ فهذه إحدى أوجه القصور الفكري والتقنين للمركزية الغربية - ذلك إن كانت كل البينات التي أمامنا تشير إلى التخلف الحضاري لأفريقيا، ولعل هذه واحدة من تأخر الوعي المتقدم وتداخل العاطفة والانحياز بدافع الانتماء القومي عند كثير من

المثقفين الأفارقة الذين يصنفون أية نقد موضوعي من إنسان يمثل قومية أخرى نقيض لقوميتهم هو يمثل شكل من أشكال (التمييز العنصري) والاستهداف الممنهج ضدهم، وهذه مشكلة منتشرة بشدة في سيكولوجية المثقفين السودانيون فيما بينهم من مختلف الإثنيات وعلى وجه الخصوص مثقفين (دارفور) الذين يعتقدون أية نقد تجاههم أو تجاه هذا الإقليم من إنسان الوسط أو الشمال بالذات هو يمثل شكل من أشكال (التمييز العنصري)! بل في ذهنية الشرائح العادية أو غير المثقفة من المجتمع (الدارفوري) يعتقدون بنوع من (الجهل) و(الغباء) أن لفظ كلمة (دارفور) من أي إنسان شمالي على وجه الخصوص في أي مكان عام هي أيضاً تمثل شكل من أشكال (التمييز العنصري)!. أعتقد كل ذلك يرجع إلى غياب الوعي المتقدم في فهم أن النقد يجب أن يناقش بصورة موضوعية بعيداً عن هوية الشخص الناقد وافتراض تأويلات تنيل من هويته ومرجعايته التاريخية المتعلقة بقوميته وأخذ النقد مرجعية للإصلاح إذا كان بَنَّاء وفهم بديهيات من الحياة والأمور السياسية عند غير المثقفين. فالسلام والنهضة الحضارية على قدرها المحدود في أفريقيا صنعتها الفئات القليلة صاحبة الوعي المتقدم من (العبيد) الذين تحرروا من (عبوديتهم) بفعل عقولهم المستنيرة من أمثال فريدريك دوغلاس ونيلسون مانديلا ومارتن لوثر كينغ، حتى إذا نظرنا إلى نجاح كل الثورات السياسية الشعبية حول العالم هي نجحت بفعل الوعي الجمعي للشعب والثورة المعرفية المصاحبة.

من خلال البحوث الإثنوغرافية والحضارية والثقافية والدينية للباحثين (الغربيين) يمكن أن نستخلص من خلال العناوين البحثية وحدها فقط الاهتمام الغربي بالبحث عن المتناقضات الثقافية والإثنية والدينية والعرقية أو تنقاض الهويات الأفريقية، كنموذج لكتاب (A History of the Arabs in the Sudan) أو (تاريخ العرب في السودان) الذي ترجمه للعربية سيد علي

محمد ديدان، لهارولد ماكمايكل (١٨٨٢ - ١٩٦٩) عمل في القسم السياسي لحكومة السودان في مديريتي كردفان والنيل الأزرق حتى عام ١٩١٥م، حين عاد للخرطوم للعمل في وظيفة باشمفتش مديرية الخرطوم، ثم شغل منصب السكرتير الإداري بين عامي ١٩٢٥ و١٩٣٤م. ونقل بعد ذلك ليحكم تنجانيقا حتى عام ١٩٣٧م. وفي عام ١٩٣٨م نُقِلَ إلى فلسطين للعمل في وظيفة المندوب السامي البريطاني (حيث تعرض هناك لمحاولة اغتيال فاشلة)، ونقل بعدها للملايو. وكتابه كذلك (The Tribes of Northern and Central Kordofán) أو (قبائل شمال ووسط كردفان) الذي ترجمه سيف الدين عبد الحميد. وكتاب بعنوان (The Arabs of the Egyptian Sudan) أي (عرب السودان المصري) الذي صدر عام ١٩٢٤م، بحسب ما نشرته عنه مجلة "Nature.الطبيعة" – أشهر المجلات العلمية في العالم طُرًّا. وكذلك من النماذج كتاب انتوني إيركل المعنون (بتاريخ السودان منذ أقدم العصور إلى ١٩٢١م) الذي كتب مقدمته هارولد ماكمايكل.

* أي غالب البحوث عنونتها إذا عملنا على حصرها جميعها هي تنحصر في (العرق) و(الهوية) و(الإثنية) و(الطوائف الدينية) و(تاريخ القوميات الأفريقية) وهي ما سوف تستخدم لاحقاً لإثارة الفتنة والحروب بين الشعوب الأفريقية المتناقضة في هويتها وتقسيم جغرافيتها الموحدة إلى دويلات صغيرة، وفي ذلك يوجد بعض المتخصصين (الغربيين) في تقسيم دول أفريقيا والشرق الأوسط إلى كانتونات عرقية ودينية كنموذج للمستشرق البريطاني الإمبريالي (برنارد لويس) الذي عمل على وضع خريطة تقسيم المقسم التي من ضمنها السودان بتقسيمها إلى خمسة دويلات هي (جمهورية دارفور/جمهورية السودان الأوسطى (إقليم الوسط)/جمهورية النوبة (شمال السودان)/ جمهورية جنوب السودان/النيل الأزرق وكردفان (لم تضع لهم تسمية)) وهي الخريطة التي نوقشت في جلسات الكونغرس الأمريكي عام ١٩٨٣م.

بحسب البروفيسور الكيني (أوتينو لومومبا): أن التدخل في شؤون أفريقيا بدأ مع العبودية؛ فعندما فقدت العبودية قيمتها تطورت إلى الاستعمار؛ حيث جلست القوى الأوروبية في برلين وقسمت أفريقيا إلى مناطق ونفوذ، وعندما فقد الاستعمار زخمه بسبب مزيج من الواقع والغضب في أفريقيا استعدنا استقلالنا، فحينها قال الأمريكي الأفريقي العظيم (جون هنري كلارك): استعدنا الاستقلال عبر تقليد أنظمة الحكم الأوروبية التي لن تنجح أي دولة أفريقية في الأساسيات الأولى لهذه الأنظمة! ليتم بعد ذلك إنشاء المشروع الاستعماري الجديد؛ حيث عملت أمريكا وأوروبا في التدخل عسكرياً ودبلوماسياً في أفريقيا عبر صندوق النقد والبنك الدولي وضمان تبعية البنية الاقتصادية لأفريقيا لبنيتهم هم، وعبر المنظمات الحكومية التي تتسلل إلى المؤسسات الأفريقية؛ ذلك إذا نظرنا إلى بنك التنمية الأفريقية وإلى حملة الأسهم فيهم فهم أمريكيون وألمان ويابنيون وفرنسيون.. الخ.

فأفريقيا في الحقيقة سوف تظل قارة متخلفة إلى الأبد (مشتعلة بالحروب والفقر والجوع والأمراض الوبائية والجيوش الموازية المعارضة لأنظمة الحكم والانقلابات العسكرية المعيقة لتحولات الحكم المدني الديمقراطي.. الخ) ذلك لطالما هناك إنسان متخلف مُوبِئ بالأنانية والعنصرية والغباء والخيانة الوطنية، ولطالما هناك جودة تعليم هزيلة ومؤسسات ثقافية وبيرواقطية ضد الثقافة والحياة نفسها.

هوامش:

– تقديم لكتاب هنري سيسيل جاكسون: "ما وراء السودان الحديث" Sir Harold McMichael سير هارولد ماكمايكل .. ترجمة: بدر الدين حامد الهاشمي

— العنصرية النسقية للفلسفة "إفرام ألبرت/ترجمة أزدشير سليمان"

السودان بين ماذق التخلف الحضاري وبناء الدولة الحديثة

تعرف الحضارة بحسب موسوعة ويكيبيدبا: النتاج الفكري والثقافي والمادي المتراكم لأمةٍ من الأمم والتي تمنحها خاصيةً مميزة عن الأمم الأخرى. ولا يمكن حصر الحضارة على الجانب المادي فقط كالمباني والقلاع والقصور أو اختزالها في أنماطٍ سياسية كالإمبراطوريات والأسر الحاكمة والدول بل بما تنتجه أمةٌ ما من خصائص مميزة وفنون. من هذا المنطلق نقصد بالحضارة موضوعياً في هذا المقال (الحضارة الفكرية والعلمية والمعرفية) التي تقود إلى ضبط أخلاقيات الفرد وبناء الدولة الحديثة.

فالسؤال الفلسفي الذي يدور في ذهني هل بناء الدولة الحديثة يتوقف على حضارة الشعوب أم على الحكومات؟ أو بصياغة أخرى إذا كان تخلف الدولة يقع على عاتق الحكومات التي هي الأخرى خرجت من رحم الشعوب هل يعتبر جذرياً وفلسفياً أن تخلف الدولة يقع على عاتق الشعوب أم أن الحكومة مستقلة عن الشعوب (تمثل ذاتها/مولودة من رحم ذاتها (وسؤال داخل سؤال: كيف تكون مولودة من رحم ذاتها وكل الموجودات في الكون والكون نفسه ككواكب ومجرات ونجوم وسحب.. الخ تركيبتها مبنية على ثنائيات وثلاثيات ورباعيات.. الخ؟) كالفلسفة الإيمانية التي تشير إلى أن الإيمان مستقل عن العقل (أي هناك حالات فوق مقدرات العقل الاستيعابية كالحقائق الغيبية في مفهوم العدالة الإلهية: لماذا لم يخير الله الإنسان في أن يولد (معاق) أو (فقير/غني) أو (أسود/أبيض/ملون) أو (قبيح/جميل/متوسط الجمال) أو (ذكر/أنثى) أو (سوداني/ألماني/صومالي.. الخ) أو أن يولد في (القرن العشرين/السابع عشر/الثالث عشر.. الخ) أو يولد بالفطرة (مسلم/مسيحي/بوذي/ملحد.. الخ) مع العلم أن الإنسان ميزه الله بالعقل

ليستوعب به الدين ويمارس شعائره فكيف يستقل الإيمان عن العقل أو يجزئ العقل إيمانياً!؟

أنا أؤمن بأن كل شيء في هذا الكون قائم على ثنائيات وثلاثيات ورباعيات.. الخ بخلاف (الإله) الذي يمثل الحالة الفردية الوحيدة في الكون؛ أي كل حالة وجودية سوى كانت كائن حي أو جماد أو أي شيء آخر له مسمى آخر هي في تركيبتها قائمة على شيئين أو عدة أشياء (الماء فيها تمثل العنصر المركزي والحتمي الضروري) العلوم الأكاديمية نفسها تجتمع حولها علوم أخرى (كل علم له علاقة بعلم أو مجموعة علوم أخرى) حتى الإيمان أو العبادة الإلهية نفسها قائمة على التركيبة الاجتماعية (للبشر/الحيوانات/الطيور/الزواحف.. الخ) فدخولك إلى (الجنة/النار) يعتمد على هذه التركيبة الاجتماعية من هذه المكونات الاجتماعية المختلفة! والعقل هنا يمثل مركز العقد الاجتماعي (ففي حالة الجنون (افتقاد العقل) ينفصل تلقائياً فاقد العقل عن المجتمع (استوعاب حركة المجتمع/الاندماج في المجتمع)!

بناء على ذلك ليس من المنطقي أن تستقل الحكومات عن الشعوب، حتى وإن كانت مستقلة في جلوسها بين موقع اتخاذ القرار الذي يتحكم في أجهزة الدولة وشعبها؛ إن فهمنا أن مخيلتها للدولة وأخلاقياتها هي نتاج المخيلة الجمعية والاخلاقيات للشعوب (بمفهوم اجتماعي وسيكولوجي مبسط: تربية طفل في مجتمع إنجليزي حضاري وأخلاقي تختلف من تربية طفل في مجتمع سوداني غير حضاري ولا أخلاقي (فالتربية تحدد الجانب الحضاري والاخلاقي للفرد مستقبلاً) فالإنسان لا يولد بفطرته عنصري ولا لص ولا قاتل ولا مغتصب ولا أناني ولا صعلوك.. الخ لكن المجتمع هو من يرسم في عقليته هذه الصفات (المجتمع يصنع منك إنساناً أو حيواناً) اعتماداً على نوع منهج التربية عند كل مجتمع (الأوروبيون وجميع شعوب الغرب اهتموا بالمعرفة

والعلم وجعلوها كأنها جزء من التكوين البيولوجي للإنسان لذلك أنتجوا إنساناً فأنتجوا بالمقابل دولة ومستعمرات (الاستعمار) نفسه فكرة ذكية تعبر عن جانب حضاري فكري قابل للتطور من يوم إلى آخر) الحضارة في جانب الشر!

من خلال ذلك يمكنني أن أحدد أن تخلف الدولة السودانية هو في الاساس نتاج تخلف الشعب (السوداني) ؛ الشعب (السوداني) شعب غير أخلاقي، عشوائي، عنصري (بكل أنواع وأشكال التمييز العنصري) بما فيها التميز العنصري ضد المثقف والمتعلم والأمي والتمييز العنصري الطبقي (تقديس الطبيب والشرائح الارستقراطية لدرجة الاستعباد، في المجتمعات الريفية خصوصاً) والتمييز العنصري العفوي - نتيجة الجهل العلمي والمعرفي - ضد المعاق (مجتمع لا يعرف التعامل مع المعاق: إما التعامل معه بشفقة زائدة أو احتقاره أو مخاطبته وتعريفه بمعاق دون تحديد صنف الإعاقة) ، أناني بصورة مفرطة (فالتعرية التي قدمتها الحرب تعبر لنا أن مفهوم البعض كل ما يخص مؤسسات الدولة أو المحركات الاقتصادية للدولة لا تهم أمره طالما هي خارج حدود منزله؛ فالوطن في مفهومه الهزيل هو منزله الخاص وما تبقى مشروع استباحته؛ فسرقته أو سرقة مؤسساته في مفهومه الخاص أنها لا تسترد الضرر الذي قد يلحق به أو بالسارق نفسه في المستقبل القريب) ، منافق ومتناقض (بالمواقف الحياتية اليومية الإنسان السوداني يناقض نفسه أخلاقياً؛ بفعله لعمل الخير اليوم ونقضه بفعل الشر غداً مع ذات الشخص) أي تصدرينا للشعوب الأخرى لأننا أكرم وأطيب الشعوب نناقضه بالأنانية المفرطة والكراهية المقرفة والعشوائية التي تعبر عن سلوكنا الحيواني لاحترام المكان والآخر؛ فإذا أردت أن تحكم على حضارة أي مجتمع أو دولة أذهب للأماكن العامة وأبني حكمك على تصرفات أو تعاملات أو تفكير ذلك المجتمع؛ أي (أذهب إلى أي مكان عام يجتمع حوله السودانيون: بيت عرس، سماية، مواصلات، سجل مدني، مطار، مستشفى، طرمبة بنزين، مستودع غاز، فرم

خبز، سوق، حمامات عامة.. الخ) سوف تجد العشوائية التي تحيل صاحبها للغباء و(الحيونة) التي تذهب بقدمين، الوساخة المجتمعة حول المكان، التحرش الجنسي، العنصرية والعنصرية العكسية، اللصوص، تجار الأزمات (شعب وصلت به الحيونة إلى أن يبيع الأدوية سوق أسود) فأي إنسان هذا وأي إنسانية هذه !؟ أين الإسلام الذين يظهرون بالانتماء إليه!؟ ، وأسواق كما قال العظيم (بهنس) أرخص ما فيها حليفة الله.

فالنخبة العسكرية في السودان من أمثال حميدتي والبرهان وكباشي وعمر البشير وإلى آخره لم يأتوا من كوكب المريخ أو زحل، بل أتوا من رحم المجتمعات السودانية - ونقول مجتمعات لكون السودان بالتنوع الثقافي والديني والإثني والقبلي الفيه يمثل مجموعة مجتمعات تختلف في تركيبتها النفسية والفكرية - فالجرائم التي ترتكبها الحكومات السودانية وفشل السيادة والنخبة السياسية على مر التاريخ في بناء دولة هو نتاج فشل الإنسان السوداني .. فالسودانيون عرفوا التعليم والمراكز الصحية والثقافية والسكك الحديدية والطيران والبنيات التحتية والفوقية.. الخ ومفهوم الدولة نفسه عبر الإنجليز (السيادة الاستعمارية) وإلى الآن يعيشون على تلك البنيات التي وضع أساسها الإنجليز (لأنهم فشلوا كإنسان لذلك فشلوا كدولة) فالسلوك الذي يمارسه الإنسان (الجنجويدي) بالسلب والنهب والقتل الوحشي والاغتصاب هو السلوك الحيواني الطبيعي لهذا الإنسان قبل أن يجند (عسكرياً) ، الإبادة الجماعية التي كان يرتكبها البشير في دارفور وجبال النوبة هي نتاج السلوك الطبيعي الذي تربى عليه البشير في مجتمع عروبي شمالي زرع في أطفاله خطاب العنصرية والكراهية (دكتور جون قرن عب) وكل ما هو أسود (عب) وآدم ويعقوب وهارون (أسماء عبيد) وهو ما أنتج بالمقابل عنصرية عكسية وكيانات سياسية على أساس قبلي وجهوي مشروعها مبني على هذا الأساس (ليس قومي)! فكلمة (جلابي) أخذت عكس تعريفها الصحيح بعد عنصري

مثلها مثل كلمة (عب) ، كلمة (حلبي) كلمة عنصرية لها أثر نفسي داخل الشخص الموجهة له، (عرب زوط) تمثل عنصرية ضد اللكنة والثقافة والعقل البشري ولها أثر نفسي كذلك داخل الشخص الموجهة له، (شهادة عربية) نفسها تشكل واحدة من أنواع التميز العنصري ضد البيولوجية الإنسانية (فتعريفها اصطلاحاً باللغة المحلية أن صاحبها إنسان (حرحر/لين) ولها أثر نفسي بالغ داخل الشخص المصنف بذلك) ، بل كلمة (دارفور) نفسها كمسمى جغرافي أخذت في نفوس البعض بعد عنصري عرقي (ففي التحليل النفسي الذي تترجمه لغة الجسد: إذا كنت من إثنية عربية شمالية ونطقت كلمة دارفور في ونسة عابرة بين مكان عام به إثنية من دارفور تحديداً أو من عموم إثنيات غرب السودان الأفريقية والعربية سوف تواجه بنظرة من تلك الإثنيات تعبر عن الإحساس بالعنصرية) وهذا أم التخلف بعين ذاته (إنسان يعيش عقدة الذات نتيجة الوقائع التاريخية للحياة الاجتماعية بين القوميات المختلفة) ، (شريت نيلي) لها نسبياً نفس المفهوم والاحساس، (جنى أرب) ، (قراقير) ، (دوكو) ، (فيران) وإلى آخره.

فكل هذا الاخلاقيات لا يمكن أن تستقل عن الشخصيات الحكومية والنخبوية السياسية، فالعقل السياسي والعسكري السوداني وإن فكر في (الخير) أصبحت مشاريعه الفكرية السياسية لا تخلو من مركزية الفكر الأحادي القائم على أساس جهوي وقبلي وديني وثقافي وإثني فيجد نفسه بشكل أو بآخر في عمق دائرة (الشر) ؛ جدلية الهامش والمركز لأبكر آدم إسماعيل تمثل النموذج الأمثل لذلك، كل ما فكر فيه الترابي سياسياً، مخيلة إسحاق فضل الله وإلى آخره.

فالذين يطمعون بديمقراطية في السودان هؤلاء حالمون أحلام وردية، فلا ديمقراطية في دولة شعبها بهذا التخلف، والتعقيد الإنساني، والكراهية،

والعنصرية، والأنانية المفرطة.. الخ شعب غير مؤهل ديمقراطياً في أبسط الأشياء (ونسة على هامش مصطبة في طرف الحلة) مع المحاور الإقليمية والدولية التي تدعم عرقلة الديمقراطية في السودان. فالديمقراطية للحالمون بها لن تكون إلا مجرد ديمقراطية (شكلية) إن فرضت لها أن بدوافع ثورية شعبية.

فمن ذكاء المستعمر في ظل الظلام الذي كانت تعيشه الشعوب الأفريقية إبان مرحلة الاستعمار المباشر أنه استطاع صنع نخب داخل أفريقيا من خلفيات إثنية وثقافية ودينية محددة وأخرى تمثل النقيض لها - ذلك لما تطلبه المرحلة مع تقادم الزمن - لتمثل وكالة استعمارية له؛ وهو نوع من تغيير الآلية الاستعمارية بالتحول إلى الاستعمار اللامباشر. نخب جامعة الخرطوم واحدة من نماذج الوكالة الاستعمارية في السودان التي خدمت بشكل أو بآخر المستعمر في نهب المورد السوداني.

فهذا السودان في آخر الأمر بوقائع التاريخ والحاضر سوف يفصل إلى دويلات كما أرادت له المستعمرات الإقليمية والدولية والوكلاء الوطنيين (فدولة بهذا الثراء الفاحش من الطبيعة هي من المؤكد بطبيعة السياسة وحنكتها القذرة سوف تظل موطن صراع إقليمي ودولي ووطني).

هوامش:–



محمد حسين بهنس

مجنون مدني



عاصم الطيب قرشي

الفهرس